S. I. LIBRARY

NOTICE

DES

DESSINS, CARTONS

PASTELS

MINIATURES ET ÉMAUX

EXPOSÉS DANS LES SALLES DU 1er ET DU 2e ÉTAGE

AU

MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE

DEUXIÈME PARTIE

École française, Dessins indiens, Émaux

PAR

M. Frédéric REISET

CONSERVATEUR DES PEINTURES, DES DESSINS ET DE CHALCOGRAPHIE

PRIX : 2 FRANCS

PARIS

IMPRIMERIES RÉUNIES, ÉTABLISSEMENT D

IMPRIMEURS DES MUSÉES NATIONAUX

RUE J.-J.-ROUSSEAU, 58

1883

MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE

NC
27
F7P35m
pt 2.
NCFA

NOTICE

DES

DESSINS, CARTONS

PASTELS

MINIATURES ET ÉMAUX

EXPOSÉS DANS LES SALLES DU 1er ET DU 2e ÉTAGE

AU

MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE

Paris

DEUXIÈME PARTIE

École française, Dessins indiens, Émaux

PAR

M. Frédéric REISET

CONSERVATEUR DES PEINTURES, DES DESSINS ET DE CHALCOGRAPHIE

PRIX : 2 FRANCS

134588
JAN 2 1890
SMITHSONIAN INSTITUTION

PARIS

IMPRIMERIES RÉUNIES, ÉTABLISSEMENT D

IMPRIMEURS DES MUSÉES NATIONAUX

RUE J.-J.-ROUSSEAU, 58

1883

SMITHSONIAN
NOV 3 0 1892
LIBRARIES

Le premier volume de ce catalogue, publié en 1866, contenait la description des dessins, cartons, pastels, miniatures des écoles italienne et espagnole, des écoles allemande, flamande et hollandaise.

Celui-ci comprend : 1° les dessins, cartons, pastels, miniatures de l'école française ; 2° les dessins indiens ; 3° les émaux des écoles diverses.

Les salles consacrées à l'exposition des dessins sont au nombre de seize, savoir : quatorze au premier étage du Louvre, deux au second étage.

Nous donnerons ici la nomenclature de ces salles, qui formera, pour le public, une sorte d'*Itinéraire des Dessins*.

N° 1 (pavillon de l'Horloge), salle des Anciens maîtres italiens : Taddeo Gaddi, Beato Angelico, Ghiberti, Luca Signorelli, Mantegna, Lorenzo di Credi..., etc. Carton de Jules Romain, cartons de Mignard, cartons de Lebrun.

N° 2. Grande salle : Raphaël, Michel-Ange, Léonard

de Vinci, Titien, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, Bandinelli..., etc. Cartons de Jules Romain, cartons de Mignard et de Lebrun. Ecran mobile.

N° 3. Corrège, P. Véronèse, Primatice, Nicolo dell'Abbate..., etc. Carton de Jules Romain, cartons de Mignard et de Lebrun. Grand dessin de Guillemot d'après le *Jugement dernier* de Michel-Ange.

N° 4. Zucchero, Carrache, Dominiquin, le Guide, Schidone..., etc. Quelques dessins espagnols; cartons du Dominiquin, de Mignard et de Lebrun.

N° 5. Grande salle : Ecoles allemande, flamande et hollandaise. R. Van der Weyden, Memlinc, M. Schongauer; Albert Durer, Holbein; Rubens, Van Dyck, Teniers; Rembrandt, G. Dov, Ruysdaël, A. et Guillaume Van de Velde, P. Potter, Berchem..., etc. Cartons de Lebrun.

N° 6. Petite salle : Dessins de Gros, de Percier et de Masquelier. Quelques pastels. Grands dessins de Lebrun.

N° 7. Poussin, Lesueur, Claude Lorrain..., etc. Cartons de Lebrun.

N° 8. Recueil des études de Lesueur pour l'histoire de saint Bruno. Cartons de Lebrun. Ecran mobile.

N° 9. Lebrun, Lenain, Lafage, Jouvenet, Coypel, Girardon, Rigaud..., etc. Cartons de Lebrun.

N° 10. Watteau, Greuze, Fragonard, Cochin, Moreau le jeune..., etc. Cartons de Lebrun.

N° 11. David, Prud'hon, Gros, Girodet, Gérard, Granet, Géricault, Bonington..., etc. Grande esquisse de David. Cartons de Mignard et de Lebrun.

N° 12. Miniatures de W. Baur, de Werner..., etc. Miniatures anciennes sur vélin; portraits en miniature de Hall, Augustin, Perin, Saint, Mme de Mirbel..., etc. Crayons français des XVIe et XVIIe siècles. Pastel de Latour; cartons de Prud'hon, cartons de Lebrun; dessins indiens. Emaux de Petitot, Boit, Weyler, Thouron, Augustin..., etc.

N° 13. Petite salle. Crayons de Janet, Du Monstier, Quesnel, Lagneau...; de Nanteuil, Mellan, Masson...; pastels de Perroneau et de Boze. Grand dessin sur soie de la fin du XIVe siècle.

N° 14. Grande salle des pastels : Latour, Rosalba, Chardin; Nanteuil, Lebrun, Vivien; Mme Guiard, Mme Lebrun..., etc.

Outre ces quatorze salles qui se suivent, et occupent le premier étage du Louvre, du pavillon de l'Horloge au pavillon qui fait face à la rue de Marengo, deux salles du second étage (nos 15 et 16) sont encore consacrées aux dessins.

On y a placé, dans des boîtes hermétiquement fermées, des dessins d'écoles diverses qui pourraient s'altérer à la lumière. Ces boîtes sont ouvertes et visibles le *samedi de 2 à 4 heures*. Elles contiennent des des-

sins précieux de Raphaël, Michel-Ange, Léonard, Titien, A. Durer, Poussin, Murillo..., etc.

On monte aux salles du second étage par l'escalier du pavillon de l'Horloge. Des écritaux placés sur le palier de la salle n° 1 indiquent le chemin aux visiteurs.

Mentionnons enfin deux *écrans mobiles* (salles n°s 2 et 8), contenant un certain nombre de dessins d'ornement. Ces derniers dessins devant être de temps en temps remplacés par d'autres, *ne sont pas compris au catalogue.*

Les dessins suivis de l'abréviation *Chal. imp.*, sont ceux qui ont été gravés en fac-simile, et dont on peut se procurer des épreuves à la CHALCOGRAPHIE IMPÉRIALE.

Le bureau de la CHALCOGRAPHIE est situé au rez-de-chaussée de la cour du Louvre, près de l'escalier de la Surintendance.

ÉCOLE FRANÇAISE.

AUBRY (Louis François), *peintre de portraits en miniature, né à Paris le* 27 *février* 1767, *mort aux Batignolles le* 16 *juin* 1851.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 261.

645. *Portrait de l'auteur.*

Il est vu en buste, la tête de trois quarts et tournée à gauche.

Miniature, forme ovale. — H. 0,132. — L. 0,105.

Donné au Musée par Mme veuve Aubry (décembre 1851).

AUGUSTIN (Jean-Baptiste-Jacques), *peintre de portraits en miniature et en émail, né à Saint-Dié* (*Vosges*) *le* 15 *août* 1759, *mort à Paris le* 13 *avril* 1832.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 262.

646. *Portrait de Chaudet, statuaire.*

Il est vu presque de face, la tête légèrement baissée, les cheveux tombants, tenant de la main droite un grand livre relié de vert et un crayon. Habit bleu avec parement de velours, gilet rouge, cravate blanche.

Miniature. — H. 0,190. — L. 0,150.

Signé en bas, à droite : Le chr Augustin, 1804.

Salon de 1804. Légué au Musée, en 1843, par M. Husson.

647. *Portrait d'Augustin, vu de face.*

Cheveux longs tombant sur le col. La chemise ouverte sur la poitrine. Signé : Augustin 1792.

Miniature à l'encre de chine, rehaussée de blanc; forme circulaire. — H. 0,083. — L. 0,083.

Le cadre est en argent doré, entouré de petits disques en jaspe sanguin.
Légué par M. Théodore Dablin, avril 1861.

648. *Portrait de femme vue jusqu'aux genoux, vêtue d'une robe blanche, et assise.*

Le corps est de profil, la tête se retourne vers le spectateur et est de trois quarts. Les cheveux forment de nombreuses boucles qui tombent sur le front. Le bras gauche est enveloppé de linges blancs, et soutenu par une écharpe rose. La main droite est levée et tient un papier sur lequel on lit ces mots: *Le temps qui détruit tout conserve l'espérance.*

Miniature. — H. 0,120. — L. 0,089.

Légué au Musée par Mme veuve Laporte, septembre 1854.

BELLANGE.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 266.

649. *Cinq dessins sur une feuille :*

1° *Portrait de Henri II.*

Il est de profil, tourné à droite, la tête ceinte d'une couronne.

Aux crayons rouge et noir, et rehaussé d'or sur vélin. — H. 0,131. — L. 0,109.

2° *Portrait de Charles IX.*

Il est vu presque de face, portant collerette et toque à plumes.

Aux crayons rouge et noir, et rehaussé d'or sur vélin. — H. 0,131. — L. 0,109

3° *Portrait de Henri III.*

Il est vu de trois quarts, tourné vers la gauche, coiffé d'un petit bonnet orné sur le milieu d'une aigrette de plumes blanches, et portant l'ordre du Saint-Esprit.

Aux crayons rouge et noir, et rehaussé d'or sur vélin. — H. 0,130. — L. 0,112.

4° *Portrait d'homme en armure et coiffé d'un casque à plumes.*

Aux crayons rouge et noir, et rehaussé d'or sur vélin. — H. 0,131. — L. 0,111.

5° *Portrait de Marie Stuart.*

Elle est vue de trois quarts, tournée vers la droite. Sa coiffure, ses manches et son corsage sont ornés de bijoux en or.

On lit sous ce dessin, qui porte la signature : Bellange, l'inscription suivante :

MARIE-STUART.REINE.DE.FRANCE.ET.D'ESCOSSE.
DÉCAPITÉE.L'AN.1587.

Aux crayons rouge et noir, et rehaussé d'or sur vélin. — H. 0,131. — L. 0,113.

BLANCHARD (JACQUES), *peintre, né à Paris en septembre* 1600, *mort à Paris en* 1638.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 10.

650. *Deux dessins sur une feuille :*

1° *La Vierge assise tient sur ses genoux l'Enfant Jésus qui passe l'anneau au doigt de sainte Catherine agenouillée.*

Deux enfants ailés et voltigeant en l'air complètent la composition.

A la sanguine. — H. 0,106. — L. 0,088.

2° *La Vierge assise à terre tient debout sur ses genoux l'Enfant Jésus, à qui saint Jean amène son agneau.*

A la sanguine. — H. 0,106. — L. 0,095.

651. *Deux dessins sur une feuille.*

1° *La Vierge assise et vue de face, allaitant l'Enfant Jésus, qu'elle tient de ses deux mains couché sur ses genoux.*

A la sanguine. — H. 0,119. — L. 0,081.

2° *La Vierge assise et penchée, allaitant l'Enfant Jésus debout devant elle.*

A la sanguine. — H. 0,120. — L. 0,090.

BLANCHET (THOMAS), *peintre, né à Paris en* 1617 (?), *mort à Lyon le* 21 *juin* 1689.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 266.

652. *La sainte Vierge, assise sur les nuages, tient de ses deux mains l'Enfant Jésus, debout sur ses genoux et tourné vers la gauche.*

Aux crayons noir et blanc sur papier gris verdâtre. — H. 0,322. — L. 0,223.

653. *L'assomption de la sainte Vierge.*

Elle est agenouillée sur les nuages que soutiennent trois anges.

A la sanguine, lavé de sanguine et rehaussé de blanc sur papier gris. — H. 0,338. — L. 0,257.

Collection Mariette.

654. *Études de Satyre et de Satyresse.*

Tous deux couchés et paraissant destinés à faire partie d'une décoration architecturale.

Aux crayons noir et blanc sur papier gris. — H. 0,411. L. 0,335.

Collection Mariette.

BOISSIEU (JEAN-JACQUES de), *peintre, graveur, né à Lyon en* 1736, *mort à Lyon le* 1er *mars* 1810.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 14.

655. *Tête de vieillard vue de trois quarts et tournée vers la gauche, les yeux baissés.*

Le buste est à peine indiqué.

A la sanguine. — H. 0,225. — L. 0,183.

Collection Huquier.

656. *Buste de jeune homme.*

La tête est de trois quarts, tournée à droite et dirigée vers le haut.

A la sanguine. — H. 0,173. — L. 0,147.

657. *Buste de femme âgée, vue de profil et tournée à droite.*

Elle est vêtue en paysanne et a la tête couverte d'une draperie blanche.

A la sanguine. — H. 0,174. — L. 0,149.

BONINGTON (RICHARD-PARKES), *né près de Nottingham*

le 25 *octobre* 1801, *mort à Londres le* 23 *septembre* 1828 (1).

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 15.

658. *Odalisque aux palmiers.*

Aquarelle. — H. 0,197. — L. 0,130.

Acquis, le 5 décembre 1849, à la vente de M. Mosselman, au prix de 780 fr.

Ce dessin a été lithographié en contre-partie.

659. *Monument de B. Colleoni, sur la place San-Giovanni e Paolo, à Venise.*

La statue équestre s'élève sur un piédestal de marbre blanc; elle est vue presque de face. On aperçoit à gauche le chevet de l'église San-Giovanni e Paolo, à droite un palais. Sur le devant, un homme est assis à terre, causant avec une femme debout.

Aquarelle. — H. 0,230. — L. 0,175.

Acquis, en janvier 1864, à la vente F. V., au prix de 1,020 fr.

BOUCHARDON (Edme), *sculpteur, né à Chaumont-en-Bassigny le* 29 *mai* 1698, *mort à Paris le* 27 *juillet* 1762.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 268.

660. *Les Vendanges.*

Dessin très-terminé d'après une cornaline gravée qui

---

(1) Quoique élève de Gros, cet artiste appartient à l'École anglaise. Nous l'avons conservé parmi les nôtres, à cause de la regrettable pénurie du Musée en fait de dessins anglais, et pour éviter de former une nouvelle subdivision qui ne contiendrait que deux ou trois numéros.

appartient à la Bibliothèque impériale, et qui est connue sous le nom de : *Cachet de Michel-Ange.*

On remarque à droite un Satyre debout sonnant de la trompe ; un Faune agenouillé verse le vin d'une outre dans une coupe; des jeunes femmes debout ou accroupies chantent ou portent le raisin dans des paniers. Un jeune homme debout occupe le milieu du dessin. Deux Amours suspendent un voile au-dessus du groupe principal. A gauche, deux femmes debout et vues de profil, l'une d'elles porte une corbeille sur la tête. Sur le premier plan, un enfant pêchant.

Forme ovale, à la sanguine. — H. 0,120. — L. 0,180.

Cette pierre passait pour antique dans le siècle dernier. Il est aujourd'hui reconnu qu'elle ne date que du XVIe siècle. Le dessin de Bouchardon a été gravé en contre-partie dans le *Traité des pierres gravées de Mariette* (planche 47). Il figure au Catalogue du même amateur sous le nº 1125, et a atteint à la vente publique, en 1775, le prix de 780 livres.

BOUCHER (FRANÇOIS), *peintre, graveur, né à Paris en* 1704, *mort à Paris le* 30 *mai* 1770.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 16.

661. *La présentation de Jésus au Temple.*

La sainte Vierge remet l'Enfant divin entre les mains du grand-prêtre. Au bas des marches de l'autel, on remarque une jeune femme assise tenant deux enfants et trois figures agenouillées. Dans le haut du dessin, une gloire d'ange et e Père éternel.

Grisaille à l'huile sur papier.— H. 0,351.— L. 0,230

Ce dessin porte la signature de Boucher et la date 1770, année de a mort.

662. *Étude de jeune homme habillé à la mode du XVIIIe siècle.*

Il est à moitié couché à terre, le haut du corps appuyé contre un tertre. La tête est de profil et tournée à gauche.

A la sanguine; le fond teinté à l'aquarelle. — H. 0,291. L. 0,325

Acquis à la vente F. V., mai 1859, au prix de 180 fr. N° 87 du Catalogue.

École de **BOUCHER.**

663. *Amours jouant sur les nuages.*

L'un d'eux soulève une longue draperie flottante. Un autre tient entre ses bras une colombe. D'autres portent des fleurs.

Aux crayons noir et blanc sur papier gris verdâtre. — H. 0,404. — L. 0,510.

Acquis de M. Mayor, avec les n°s 664, 711 et 1234, au prix de 400 fr. (avril 1852.)

664. *Amours jouant sur des nuages.*

L'un d'eux, assis au milieu de la composition, en couronne un autre agenouillé devant lui. Deux autres voltigent au-dessus de ce groupe. Les trois derniers tiennent une flèche, une torche ou des fleurs.

Aux crayons noir et blanc sur papier gris verdâtre. — H. 0,404. — L. 0,517.

Acquis de M. Mayor. Voy. le numéro précédent.

BOULOGNE, *le père* (LOUIS DE), *peintre, né en* 1609, *mort à Paris le* 13 *juin* 1674.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des Peintures, École française,** p. 21

665. *Le Pape Nicolas V visite à Assise le tombeau de saint François, et trouve son corps parfaitement conservé.*

Le pape s'est agenouillé devant le cadavre du saint et examine avec admiration ses pieds. A droite, une femme que paraît amener un ange.

A la plume et lavé d'encre de Chine. — H. 0,293. — L. 0,215.

BOURDON (SÉBASTIEN), *peintre, né à Montpellier en* 1616, *mort à Paris le* 8 *mai* 1671.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 23.

666. *Sainte Famille.*

La Vierge, assise sur un banc de pierre au milieu d'un paysage, soutient sur son berceau l'Enfant Jésus, qui caresse saint Jean agenouillé. Sainte Elisabeth est à moitié couchée près de ce groupe, qu'elle complète.

A la sanguine, et lavé de sanguine sur croquis à la pierre noire. — H. 0,201. — L. 0,330.

667. *Sainte Famille.*

La Vierge debout soutient l'Enfant Jésus, assis sur un chapiteau de colonne, à qui le petit saint Jean montre son agneau. Trois anges en adoration et saint Joseph appuyé sur un mur, contemplent ce groupe. Dans le haut, trois enfants ailés tenant des palmes.

A la pierre noire, lavé et rehaussé de blanc sur papier gris. — H. 0,266. — L. 0,215.

Collections Richardson, J. Barnard, Berthels et Langlier. Les contours ont été repassés à la pointe pour être calqués.

668. *La sainte Vierge, vue de face et penchée en avant, tient de ses deux mains l'Enfant Jésus, endormi contre son sein.*

A la sanguine et lavé de sanguine. Forme ovale. — H. 0,144. — L. 0,121.

669. *Le corps du Sauveur, descendu de la croix, est soutenu par Joseph d'Arimathie.*

La sainte Vierge est debout, les bras en avant ; près d'elle, saint Jean, la Madeleine agenouillée et deux anges.

Première pensée du tableau, peint par l'artiste pour l'église Saint-Benoit, de Paris, qui fait partie du Musée. A droite du dessin est une figure d'homme tenant une échelle qui n'a pas été employée dans la peinture.

A la sanguine et lavé de bistre et de sanguine. — H. 0,128. — L. 0,085.

BOZE (Joseph), *peintre de portraits à l'huile, au pastel et en miniature, né aux Martigues (Bouches-du-Rhône), vers* 1746, *mort à Paris en* 1826.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 273.

670. *Portrait du peintre.*

Il est vu de face regardant le spectateur. Cheveux poudrés et relevés. Habit gris. Jabot de dentelle.

Signé : *Boze p. L. même.*

Pastel, forme ovale. — H. 0,650. — L. 0,500.

Donné, en mai 1866, par Mlle Victoire Boze, fille du peintre.

671. *Portrait du comte d'Orsay.*

De profil, poudré, tourné à gauche.

Pastel. — H. 0,530. — L. 0,390.

672. *Portrait du duc d'Angoulême enfant.*

Il est en buste, poudré, vu de face.

Pastel. — H. 0,540. — L. 0,440.

673. *Portrait de Mme de Provence, en robe blanche.*

Elle est vue de face. Les cheveux sont poudrés.

Pastel, forme ovale. — H. 0,620. — L. 0,520.

CARON (ANTOINE), *peintre, né à Beauvais vers* 1515 (?), *mort à Paris vers* 1593 (?)

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 274.

674. *Le sacre d'un jeune roi.*

Un pape, assisté de plusieurs évêques, bénit le jeune prince agenouillé. La scène se passe dans une église décorée de colonnes. A droite et à gauche sont représentés deux sujets qui ont évidemment rapport à l'histoire du même enfant.

A la pierre noire, lavé de bistre et d'encre de Chine, et rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 0,260. — L. 0,468.

Collection Crozat.

CASANOVA (FRANÇOIS), *peintre et graveur, né à Londres en* 1730, *mort à Brühl en* 1805.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 55.

675. *Soldat à cheval.*

Il est vu de face, le cheval en raccourci.

Au crayon et lavé de bistre. — H. 0,520. — L. 0,340.

676. *Soldat à cheval.*

Il est vu de dos, tournant la tête vers la gauche, le cheval en raccourci.

Au crayon et lavé de bistre. — H. 0,523. — L. 0,340.

CHAPRON (NICOLAS), *peintre et graveur à l'eau-forte, né à Châteaudun, mort en* 1656 (?), *âgé d'environ* 50 *ans.*

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 277.

677. *Bacchanale d'enfants.*

Un jeune Satyre est assis et s'apprête à boire dans un coquillage. Une nymphe est debout près de lui. La composition est complétée par trois autres enfants, l'un dormant, l'autre à cheval sur un bouc agenouillé, le troisième jouant de la flûte. Sur le second plan, deux enfants près d'un terme de Priape.

A la pierre noire, lavé d'encre de Chine et de bistre. — H. 0,203. — L. 0,265.

CHARDIN (JEAN-BAPTISTE-SIMÉON), *peintre, né à Paris le* 2 *novembre* 1699, *mort à Paris le* 6 *décembre* 1779.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 58.

678. *Portrait en buste de l'auteur.*

Il est vu de trois quarts, tourné à droite, des bésicles sur le nez. Autour de sa tête est roulé un linge blanc formant bonnet, avec nœud de ruban bleu. Cravate rouge au cou. Signé : Chardin 1771.

Pastel. — H. 0,460. — L. 0,380.

Acquis à la vente Bruzard, juin 1839, au prix de 72 fr.
Ce pastel, exposé au salon de 1771, a été gravé par Chevillet.

679. *Portrait en buste de l'auteur.*

Il porte un abat-jour vert par dessus son bonnet blanc, et de grandes lunettes. Il regarde le spectateur, et est vu presque de face, un peu tourné vers la droite. Le buste est de profil. Signé : Chardin 1775.

Pastel. — H. 0,460. — L. 0,380.

Acquis à la vente Bruzard (1839), avec le numéro suivant, au prix de 146 fr.

680. *Portrait en buste de la femme de Chardin.*

Elle est vue presque de face, la tête un peu tournée vers la gauche. Bonnet blanc très-simple, avec nœud bleu. Fichu blanc, casaquin de soie noire, robe brune.

Signé : Chardin 1775.

Pastel. — H. 0,480. — L. 0,390.

Le premier des trois pastels que nous venons de décrire fut exécuté par Chardin à l'âge de soixante-douze ans; les deux autres à l'âge de soixante-seize. Ils sont cependant pleins de vérité et de fermeté, et Latour lui-même n'a jamais mieux réussi.

Le portrait de Chardin *aux bésicles* et celui de sa femme ont fait partie du cabinet Silvestre (nº 11 du Catalogue de Regnault-Delalande). Ils ne furent vendus, en 1810, que 24 fr. — Les prix de 1839, que nous avons rapportés, ne sont pas moins extraordinaires.

CHAUVEAU (François), *peintre, dessinateur et graveur, né à Paris le* 10 *mai* 1615, *mort à Paris le* 3 *février* 1676.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 280.

681. *Une dame debout dans un parc et lisant.*

Près d'elle un jeune page. Dans le haut du dessin, deux enfants portant le caducée de Mercure soutiennent une draperie destinée sans doute à recevoir une inscription.

A la plume et lavé d'encre de Chine. — H. 0,152. — L. 0,099.

Collection Mariette.

CLOUET, *dit* **JANET** (François), *peintre, né à Tours vers* 1500 (?) *mort vers* 1572 (?)

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 65.

682. *Portrait de vieillard vu en buste et presque de face, un peu tourné vers la gauche.*

Il est chauve et porte une longue barbe blanche et pointue qui descend sur son vêtement.

A la pierre noire et à la sanguine, mêlées de lavis. — H. 0,265. — L. 0,189.

Ce dessin a souffert.

Acquis de M. Goujet, en août 1851, au prix de 100 francs.

Ecole de **CLOUET**, *dit* **JANET.**

683. *Portrait équestre de François Ier, roi de France.*

Il est vu de profil, se dirigeant vers la gauche. Il tient de a main droite une masse d'armes. L'armure qu'il porte est en acier noir damasquiné d'or. Son cheval est de couleur isabelle et caparaçonné de rouge, avec plumet sur la tête.

Miniature sur vélin. — H. 0,270. — L. 0,220.

Collection Sauvageot. — N° 1077 du Catalogue de M. Sauzay.

Répétition très-habile, avec quelques légers changements dans le costume, du beau portrait à l'huile de Janet, qui fait partie du Musée des Offices, à Florence.

684. *Portrait de François Ier.*

Il est vu en buste et presque de face, un peu tourné vers la droite. Toque garnie d'une plume blanche, justaucorps de velours noir avec ornements d'or ; pardessus blanc. Fond bleu.

Miniature sur vélin, forme ronde. — Diamètre. 0,042.

Provenant de la collection Révoil, acquise en 1828 par le roi Charles X.

685. *Portrait de femme en buste.*

Elle est vue de trois quarts, tournée à gauche. Cheveux

blonds et crêpés, ornés de bijoux et de perles, Au sommet de la tête s'attache un voile de mousseline blanche, bordé d'or, qui retombe sur l'épaule. Corsage noir : guimpe blanche, également bordée d'or et fermée par des nœuds de perles et de pierreries. Fond bleu.

Miniature sur vélin, forme ovale.—H. 0,042. — L. 0,032.

De la même main que le dessin précédent, et provenant du même cabinet.

COCHIN (CHARLES-NICOLAS), *dessinateur et graveur, né à Paris le* 22 *février* 1715, *mort à Paris le* 29 *avril* 1790.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 284.

686. *Bal paré donné à Versailles en* 1745, *pour le mariage du dauphin avec Marie-Thérèse, infante d'Espagne.*

Dessin aquarellé.— H. 0,530.— L. 0,740.

Gravé par Cochin père en 1746. — Chalc. imp.

Ce dessin et les deux suivants ont fait partie de la collection de l'abbé Campion de Tersan (nº 694 du Catalogue de vente, novembre 1819). Ils ont été donnés au roi Louis-Philippe par M. Martin, commis à l'Inspection des Douanes (7 avril 1843).

687. *Décoration de la salle de spectacle construite à Versailles pour la représentation de la princesse de Navarre, à l'occasion du même mariage.*

Dessin aquarellé. — H. 0,530. — L. 0,740.

Gravé par l'auteur en 1746. — Chalc. imp.

688. *Bal masqué donné par le roi dans la galerie de Versailles, pour le même mariage.*

Dessin à la plume légèrement aquarellé. — H. 0,450. — L. 0,760.

Gravé par Cochin père en 1746. — Chalc. imp.

CORNEILLE (MICHEL), *peintre et graveur, né à Paris en* 1642, *mort à Paris le* 16 *août* 1708.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 78.

689. *Tête de Vierge vue de face, les yeux baissés et dirigés vers la gauche.*

Une draperie couvre ses cheveux et retombe sur ses épaules.

Aux crayons rouge et noir, avec quelques touches de pastel, sur papier gris. — H. 0,194. — L. 0,162.

COURTOIS, *dit* **LE BOURGUIGNON** (ACQUES), *peintre et graveur, né à Saint-Hippolyte* (*Franche-Comté*) *en* 1621, *mort à Rome le* 14 *novembre* 1676.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 80.

690. *Deux dessins sur une feuille :*

1° *Combat.*

Au milieu de la composition, un officier à cheval et donnant des ordres. A gauche, d'autres cavaliers ; à droite, un fantassin debout près d'un cadavre nu.

A la plume et lavé de bistre. — H. 0,100. — L. 0,152.

2° *Scène militaire.*

Au milieu du dessin, un officier vu de face et debout, immobile et le poing sur la hanche. Sur le second plan, marche de fantassins et de cavaliers.

A la plume et lavé de bistre. — H. 0,101. — L. 0,155.

Collection Crozat, n° 2767.

COYPEL (ANTOINE), *peintre et graveur, né à Paris le* 11 *avril* 1661, *mort à Paris le* 7 *janvier* 1722.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 88.

691. *La sainte Vierge portée sur les nuages et montant au ciel.*

Dans le bas du dessin sont indiquées deux figures d'enfants.

Aux crayons noir et blanc, avec quelques touches de sanguine, sur papier gris verdâtre. — H 0.450. — L. 0,275.

692. *Étude académique pour une figure de Christ sortant du tombeau.*

La partie inférieure du corps n'est pas indiquée. Dans le bas du dessin, à droite, étude de la tête dans une plus forte proportion.

A la sanguine et au crayon blanc, avec quelques touches de crayon noir, sur papier gris. — H. 0,357.—L. 0,291.

693. *Figure de femme debout et drapée, vue de face, dans l'attitude de la douleur.*

La tête est renversée en arrière et tournée vers le ciel, les mains sont jointes.

Aux trois crayons sur papier gris. — H. 0,273.—L. 0,147.

694. *Borée.*

Ses joues sont gonflées, ses cheveux hérissés, ses bras tendus. On ne voit que le haut du corps.

Aux trois crayons sur papier gris.— H. 0,273. — L. 0,302.

695. *Composition allégorique à l'honneur du régent.*

Minerve et Apollon, portés sur des nuages, tiennent au pied d'un palmier le médaillon de ce prince. Une Muse tient une lyre qu'elle va déposer à terre, près d'autres attributs des arts. Deux enfants ailés tracent une inscription sur un bouclier.

Aux trois crayons sur papier gris bleu. — H. 0 210. L. 0,300.

696. *Étude de deux hommes à demi-nus, debout et paraissant soulever un fardeau.*

L'un est vu de dos, l'autre de face.

A la sanguine et aux crayons noir et blanc sur papier gris. — H. 0,407. — L. 0,286.

697. *Deux dessins sur une feuille :*

1° *Tête de jeune fille, vue de trois quarts et tournée à droite.*

Aux crayons rouge et blanc, avec quelques touches de crayon noir, sur papier gris. — H. 0,152. — L. 0,133.

2° *Tête d'enfant, vue presque de trois quarts, tournée vers la droite, le regard dirigé à gauche.*

A la sanguine, au crayon blanc et au pastel, sur papier gris. — H. 0,146. — L. 0,145.

698. *Deux dessins sur une feuille.*

1° *Tête d'enfant vu de face et souriant, regardant le spectateur.*

Elle est penchée vers la gauche.

Au pastel sur papier gris. — H. 0,145. — L. 0,148.

2° *Tête de jeune fille vue de trois quarts et tournée à droite, le regard dirigé vers la gauche.*

Un voile couvre sa chevelure, un collier de perles est indiqué autour de son cou.

Au pastel sur papier gris foncé. — H. 0,151. — L. 0,155.

699. *Deux études de main droite.*

La première vue de dos et en raccourci, appuyée sur un

objet qu'il est difficile de définir, la seconde vue du côté de la paume et à moitié entr'ouverte.

Aux trois crayons sur papier gris.— H. 0,295.—L. 0,221.

700. *Etude de pied droit vu de face; étude de main gauche à moitié ouverte.*

A la sanguine et au crayon blanc, avec quelques touch de crayon noir, sur papier gris. — H. 0,296.—L. 0,188.

COYPEL (CHARLES-ANTOINE), *peintre et graveur, né à Paris en* 1694, *mort à Paris le* 14 *juin* 1752.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 89.

701. *Une Mère et sa fille.*

Toutes deux sont assises. L'enfant tricote. La mère la regarde sévèrement.

Légèrement exécuté à la pierre noire, avec quelques touches de sanguine. — H. 0,146. — L. 0,117.

Cette composition a été gravée par L. Desplaces. L'estampe port le titre qui suit : *Education sèche et rebutante donnée par une prude.*

COYPEL (NOEL), *peintre et graveur, né à Paris le* 25 *décembre* 1628, *mort à Paris le* 24 *décembre* 1707.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 85.

702. *La Vérité.*

Elle est drapée et assise, coiffée d'un casque, et tient un glaive de la main droite. Sur un bouclier qu'elle porte de la gauche, est représenté le saint Ciboire. Elle foule à ses pieds deux enfants tenant des masques. Au-dessus de cette étude, se lit l'inscription suivante : *Approuvé par Monsei-*

gneur pour estre mis au-dessus de la porte de l'Oratoire de la Reyne en dehors. Le 19 *juillet* 1680. *Perrault.*

Au bas du dessin, l'artiste a représenté deux anges dans l'attitude de l'adoration. Près de ce groupe on lit : *approuvé par monseigneur pour estre mis au-dessus de la porte de l'Oratoire de la Reyne en dedans. Le* 19 *juillet* 1680. *Perrault.*

Aux crayons noir et blanc sur papier gris foncé. — H. 0,359. — L. 0,217.

Collection Mariette.

DAVID (JACQUES-LOUIS), *peintre, né à Paris le* 31 *août* 1748, *mort à Bruxelles le* 29 *décembre* 1825.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 91.

703. *Homère endormi. Deux jeunes filles lui apportent du pain.*

Le fond de ce dessin représente un palais qui reproduit les lignes du palais du Luxembourg. On prétend que David fit ce dessin pendant son incarcération au Luxembourg, après le 9 thermidor.

A la plume et à l'encre de Chine.—H. 0,268.—L. 0,378.

Acquis, en 1826, à la vente faite après le décès de David (n° 37 du Catalogue).

704. *Léonidas aux Termopyles.*

Première pensée du tableau qui fait partie du Musée. Ce dessin est signé : L. David 1813. On lisait derrière la monture ces mots écrits par le maître lui-même : *Au bon ami et au véritable amateur des arts, monsieur Sommariva.*

David.

A la plume et à l'encre de Chine.—H. 0,211.— L. 0,282.

Acquis, en 1826, à la vente faite après le décès de David (n° 27 du Catalogue).

Ce dessin, réuni au numéro précédent et aux deux feuilles de paysages, nos 707 et 708 ci-après, fut payé 4,082 fr.

705. *Les Sabines.*

Première pensée du tableau qui fait partie du Musée du Louvre.

Dessin très-arrêté à la plume, lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc. — H. 0,477. — L. 0,640.

Donné par M. Ingres, janvier 1856.

706. *Le Serment du Jeu de Paume.*

Esquisse au crayon et à l'huile sur toile. — H. 4,000. — L. 6,600.

David exposa au salon de 1791 (no 132 du livret) le dessin de cette composition, dessin qui eut un grand succès et qui fut gravé par M. Jazet.

Par un décret du 28 septembre 1791, l'Assemblée Constituante ordonna que le tableau serait exécuté aux frais du Trésor public, et placé dans le lieu de ses séances; mais David, absorbé par la politique, laissa la peinture à l'état d'ébauche et telle que nous la voyons aujourd'hui. Les personnages sont tracés au trait : le nu est, en certains endroits, modelé avec soin sous les vêtements qui devaient le recouvrir et qui sont déjà indiqués au crayon. Quelques têtes principales (celles de Mirabeau, de Barnave, de Dubois de Crancé et du père Gérard) sont peintes avec une grande vérité.

Acquis, le 19 mars 1835, au prix de 2,400 fr. (vente de différents tableaux et dessins de Louis David).

707. *Deux dessins sur une feuille :*

1° *Étude de paysage.*

Sur le premier plan, le Tibre; à gauche, le château Saint-Ange.

A l'encre de Chine et au pinceau. — H. 0,167. — L. 0.220.

2° *Étude de fabrique des environs de Rome.*

A l'encre de Chine et au pinceau.—H. 0,151.—L. 0,219.

708. *Trois dessins sur une feuille :*

Tous trois représentent des croquis de paysage et des études de fabriques des environs de Rome.

Tous trois sont au crayon noir et à l'encre de Chine.
Le premier, H. 0,072. — L. 0,154.
Le deuxième, H. 0,055. — L. 0,154.
Le troisième, H. 0,068. — L. 0,154.

DELACAZETTE (SOPHIE-CLÉMENCE), *peintre de portraits en miniature, née à Lyon en septembre* 1774, *morte à Paris le* 27 *octobre* 1854.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 288.

709. *Portrait de jeune femme, vue en buste et de trois quarts.*

Elle est vêtue d'une robe de velours bleu de ciel, décolletée, et porte des turquoises dans ses cheveux noirs et bouclés. Une chaîne de grosses perles orne son cou.

Signé : *Sophie-Cl^ce Delacazette*. 1814.

Miniature, forme ovale.— H. 0.138.— L. 0,114.

Donné, en décembre 1854, par M. Charles Desains.

DESHAYS (JEAN-BAPTISTE-HENRI), *peintre, né à Colleville près Rouen, en décembre* 1729, *mort à Paris le* 10 *février* 1765.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 289.

710. *Repos de la Sainte Famille en Egypte.*

La Vierge assise à gauche tient sur ses genoux l'Enfant

Jésus, que contemplent les chérubins. Saint Joseph sur le second plan, à droite, fait boire l'âne.

Esquisse à l'huile. — H. 0,335. — L. 0,309.

Collection Mariette.

DESPORTES (FRANÇOIS), *peintre, né le* 24 *février* 1661, *au village de Champigneul, en Champagne, mort à Paris le* 15 *avril* 1743.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 99.

711. *Portrait de Desportes en chasseur.*

Il est assis sous un arbre, caressant un chien d'arrêt. Son cheval et deux lévriers sont près de lui. A ses pieds, on remarque un lièvre, un canard sauvage, un faisan et deux perdrix.

Première pensée du tableau qui fait partie du Musée.

A la sanguine. — H. 0,153. — L. 0,188.

Acquis de M. Mayor. Voyez, ci-dessus, nº 663.

DORIGNY (LOUIS), *peintre et graveur à l'eau-forte, né à Paris en juin* 1654, *mort à Vérone en* 1742.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 290.

712. *La Vierge et l'Enfant Jésus apparaissent, portés sur un nuage, à un souverain agenouillé, qui reçoit avec respect l'anneau que lui apporte un oiseau envoyé sans doute par Marie.*

Le fond du dessin indique que le lieu de la scène est Venise.

A la plume et lavé de bistre. — H. 0,157. — L. 0,112.

Ce dessin a été piqué. Il vient de la collection Mariette.

DOYEN (Gabriel-François), *peintre, né à Paris en* 1726, *mort à Saint-Pétersbourg le* 5 *juin* 1806.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 109.

713. *Première pensée du tableau de sainte Geneviève des Ardents, peint à Saint-Roch sur l'autel qui forme la droite du bras de la croix.*

Esquisse à l'huile sur papier. — H. 0,327. — L. 0,205.

DU BREUIL (Toussaint), *peintre, né à Paris en* 1561 (?), *mort à Paris le* 22 *novembre* 1602.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 292.

714. *Composition très-riche en figures représentant la Crucifixion.*

Le Sauveur est sur la Croix, entre les deux larrons. Un soldat lui perce le côté de sa lance. Au pied de la croix, le groupe de la Vierge évanouie dans les bras des saintes femmes. Parmi les autres figures, on remarque, à gauche, sur le premier plan, un groupe de soldats vus à mi-corps, emportant les vêtements de Jésus ; à droite, deux hommes vêtus à la mode du XVIe siècle, montés l'un sur un cheval, l'autre sur une mule, et paraissant contempler cette scène de douleur.

A la pierre noire et rehaussé de blanc sur papier gris. — H. 0,307. — L. 0,381.

Collections Delanoue et Jabach.

DUCREUX (Joseph), *peintre et graveur à l'eau-forte, né à Nancy en* 1737, *mort à Paris le* 24 *juillet* 1802.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 297.

715. *Portrait de Ducreux, par lui-même.*

Vu presque de face; front chauve, cheveux retombants sur le collet, habit noir.

Pastel. — H. 0,640. — L. 0,520.

Acquis le 24 juillet 1843, au prix de 100 fr.

DU MONSTIER (DANIEL), *peintre en crayon et au pastel, né à Paris le* 14 *mai* 1574, *mort à Paris le* 21 *juin* 1646.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 298.

716. *Portrait du duc de Longueville, en* 1632.

La tête seule est achevée ; la collerette n'est qu'indiquée. Il est vu presque de face, un peu tourné vers la gauche. Sa moustache retroussée et sa royale sont rousses; les cheveux qui lui couvrent à demi le front et retombent sur la collerette, sont d'un blond pâle.

Aux crayons rouge et noir et au pastel. — H. 0,425.— L. 0,310.

Voyez, ci-après, la note du n° 1385.

717. *Tête d'homme dans la force de l'âge, vue absolument de face.*

Barbe et moustaches longues et noires. Cheveux courts et relevés. Col rabattu.

On lit à droite de la main du maître ces mots écrits à la sanguine : *Ce samedi* 26 *de novembre* 1605.

Très-terminé à la pierre noire, à la sanguine et au pastel. — H. 0,388. — L. 0,285.

Collections Mariette et Lagoy.

Ce crayon, l'un des plus beaux de Daniel du Monstier, est le portrait de N. Brulart, marquis de Sillery, chancelier de France. Il a été gravé par Léonard Gaultier et par Michel Lasne.

Acquis, avec quatre autres dessins, de M. Mayor, au prix de 600 fr., mars 1856.

718. *Portrait présumé de César, duc de Vendôme, bâtard d'Henri IV et de Gabrielle d'Estrées.*

A la droite du dessin, on lit cette signature : *Fait par Daniel du Monstier.*

Au crayon noir. — H. 0,375. — L. 0,280.

Voyez, ci-après, la note du n° 1350.

719. *Portrait présumé de Mlle de Roye de la Rochefoucauld.*

Un collier de perles entoure son cou, et une rosette de ruban rouge orne son corsage.

Aux crayons rouge et noir et au pastel. — H. 0,370. — L. 0,270.

Voyez, ci-après, la note du n° 1350.

720. *Portrait d'une dame en costume de veuve.*

Aux crayons noir et rouge et au pastel. — H. 0,360. — L. 0,260.

Voyez, ci-après, la note du n° 1350.

721. *Portrait de jeune femme vue en buste et de trois quarts, tournée vers la droite.*

Les cheveux sont relevés en arrière, aplatis sur le sommet de la tête, et forment par derrière une torsade. Deux mèches nouées par des rubans noirs tombent sur la poitrine, qui est nue. Un collier de perles orne le cou. Epoque de la fin du règne de Louis XIII.

Au pastel et au crayon noir. — H. 0,326. — L. 0,240.

722. *Portrait d'homme vu en buste et de trois quarts, tourné vers la droite.*

Il porte barbe et moustache ; un grand col uni sort de son justaucorps boutonné jusqu'en haut. On lit sur ce dessin, de la main de l'artiste et à la sanguine : *Ce* 30 *de septembre* 1608 ;

et d'une autre écriture : *C'est le fils aîné de M. le président Le Faure. On l'apelloit M. de Morsan.*

A la pierre noire, à la sanguine et au pastel.— H. 0,351. — L. 0,263.

723. *Tête de femme, vue de trois quarts, tournée vers la droite.*

Ses cheveux sont crêpés et relevés autour de la tête, sur le sommet de laquelle est posée une petite pièce carrée d'étoffe blanche.

Aux crayons rouge et noir et au pastel. — H. 0,282.— L. 0,220.

724. *Portrait d'une religieuse, vue en buste et de trois quarts, tournée vers la droite.*

On lit sur ce dessin, de la main de l'artiste : *Ce* 22 *d'octobre* 1615. *De son aage le* 68.

Aux crayons rouge et noir et au pastel.— H. 0,372. L. 0,286.

725. *Tête d'un homme jeune encore, vu de trois quarts et tourné vers la droite.*

Ses cheveux blonds relevés sur le sommet de la tête tombent négligemment le long des joues. Il porte un grand col uni.

A la pierre noire, à la sanguine et au pastel.—H. 0,238. — L. 0,206.

Collection Jabach.

ERRARD (CHARLES), *peintre et architecte, né à Nantes en* 1601 (?), *mort à Rome le* 25 *mai* 1689.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 311.

726. *Portrait de M. de Chambray, frère de M. de Chantelou et comme lui correspondant du Poussin.*

Il est représenté en buste et de profil, tourné à droite.

A la sanguine, forme ovale. — H. 0,123. — L. 0,101.

Collection Mariette.

FRAGONARD (JEAN-HONORÉ), *peintre, miniaturiste et graveur, né à Grasse en* 1732, *mort à Paris le* 22 *août* 1806.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 127.

727. *La Lecture.*

Une jeune femme assise écoute attentivement sa mère, vue de dos et lisant.

Lavé de bistre sur crayon. — H. 0,285. — L. 0,212.

728. *Groupe de têtes.*

On remarque deux vieillards à longue barbe, une femme vue de profil et bizarement coiffée, et une tête de chérubin.

A la pierre noire. — H. 0,199. — L. 0,272.

729. *Groupe de têtes.*

Une seule est celle d'un homme vu de profil et grimaçant. Les autres sont des têtes de jeunes filles. Au bas du dessin, tête de chérubin, les ailes déployées.

A la pierre noire. — H. 0,201. — L. 0,280.

730 *Groupe de têtes bizarres exprimant la terreur.*

A droite un lion.

A la pierre noire. — H. 0,200. — L. 0,286.

731. *Groupe de têtes variées.*

Vieillards, nègres, turcs, jeunes filles. En bas, à gauche, une tête de tigre ; au milieu une tête de cheval et une de lion.

A la pierre noire. — H. 0,199. — L. 0,281.

732. *Paysage.*

Au pied d'un mur en ruines et couvert de lierres, des femmes sont occupées à laver. A droite, sur le premier plan, au bas d'un escalier, une jeune fille portant un vase sur sa tête, et une femme vue de dos et tenant son enfant.

A la sanguine. — H. 0,350. — L. 0,483.

733. *Paysage.*

Intérieur de parc. Sur le premier plan, une femme assise vue de dos et tenant une quenouille.

A la sanguine. — H. 0,384. — L. 0,329.

734. *Portrait de jeune femme vue en buste et de trois quarts, la tête presque de face.*

Un collier de perles entoure son cou, sa collerette est ouverte, renversée, relevée en arrière et ornée d'un nœud de ruban bleu.

Miniature ébauchée sur ivoire, forme ovale.—H. 0,066. — L. 0,054.

Acquis, en janvier 1852, de M. Carrier, avec le numéro 787 (miniature de Hall), au prix de 700 fr.

FRAGONARD, *d'après* **RUBENS.**

735. *Le Couronnement de sainte Marguerite.*

La sainte Vierge, assise sur un trône, tient sur ses genoux

l'Enfant Jésus, qui pose la couronne sur la tête de la sainte martyre agenouillée. Deux figures de femme debout, et plusieurs anges tenant des palmes et des couronnes complètent la composition.

A la pierre noire. — H. 0,212. — L. 0,168.

GELLÉE, *dit* **CLAUDE LORRAIN** (CLAUDE), *peintre et graveur, né en* 1600, *au château de Chamagne (diocèse de Toul), mort à Rome le* 21 *novembre* 1682.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française,** p. 135.

736. *Paysage.*

A droite, sur le premier plan, un fleuve couché sur son urne et tenant une palme. Des cerfs et des biches paissent ou viennent boire au bord de l'eau. A gauche, sur le second plan et sous de grands arbres, Apollon entouré des Muses et jouant de la lyre.

Le maître a signé ce dessin de cette manière : *CLAO. IV.IV.F.mai* 1664.

A la plume, lavé de bistre et d'encre de Chine, et rehaussé de blanc sur papier gris.—H. 0,351.— L. 0,507.

Ce dessin a souffert.

737. *Paysage au bord de la mer.*

Sur le premier plan, l'artiste a représenté l'enlèvement d'Europe. A gauche, un groupe d'arbres. A droite et sur le second plan, une tour en ruines au pied de laquelle est un vaisseau à l'ancre.

A la plume, lavé d'encre de Chine, et rehaussé de blanc, — H. 0,311. — L. 0,425.

Inventaire Jabach, n° (Carrache et modernes).

738. *Paysage.*

Le soleil frappe avec force sur les terrains du premier plan, où paît un troupeau de moutons.

Au second plan, une colline surmontée d'un château-fort.

Au verso, outre un croquis de paysage à la plume, se voit la signature du maître : Claude Gellee Roma 16... (les deux derniers chiffres sont illisibles).

A la plume, et vigoureusement lavé de bistre, sur papier rougeâtre. — H. 0,183. — L. 0,263.

Gravé en fac simile par M. Louis Marvy. (Chalc. Imp.)

739. *Paysage.*

Coteau boisé sur le bord du Tibre. Tout est dans l'ombre, excepté le ciel : effet du soir. Une barque suit le fil de l'eau.

A la plume et vigoureusement lavé de bistre.— H. 0,209. — L. 0,314.

740. *Etude d'arbre, le pied engagé daus un buisson.*

A la plume et lavé de bistre. — H. 0,275. — L. 0,208.

Collection Pelletan, nº 54 du Catalogue.

741. *Deux dessins sur une feuille :*

1º *Paysage.*

A gauche, les restes d'un temple antique ; à droite, un vieil arbre dont la cime est brisée. Sur le second plan, des fabriques entourées d'arbres.

A la plume, lavé de bistre et d'encre de Chine, et rehaussé de blanc sur papier gris.— H. 0,118.— L. 0,159.

2º *Paysage.*

A droite et sur le premier plan, les ruines d'un temple

antique ; sur le second plan, derrière un groupe d'arbres, un grand monument circulaire. Dans le fond, un pont orné d'une statue.

A la plume, lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc sur papier gris pâle. — H. 0,117. — L. 0,160.

Collection Pelletan, n° 54 du Catalogue.

GÉRARD (FRANÇOIS, *baron*), *peintre, né à Rome le 4 juin 1770, mort à Paris le 11 janvier 1837.*

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 145.

742. *Etude pour l'une des Renommées destinées à soutenir en plafond le grand tableau de la bataille d'Austerlitz, et qui font partie du Musée impérial du Louvre.*

C'est celle dont les cheveux sont relevés et noués au sommet de la tête, et qui porte de la main gauche une trompette.

Au crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier bleu.— H. 0,300. — L. 0,295.

Donné par M. H. Gérard.

743. *Etude d'enfant debout, la tête vue de face.*

Son bras gauche est passé autour du cou d'un lévrier debout auprès de lui.

Au crayon noir. — H. 0,290. — L. 0,200.

Donné par M. H. Gérard.

744. *Tête de jeune femme, vue de profil et tournée vers la gauche.*

Au crayon noir et à l'estompe, forme ronde. — D 0,165.

Donné par M. H. Gérard.

745. *Portrait en buste d'une jeune femme coiffée d'un chapeau.*

Elle est vue presque de face et tournée vers la droite. Sur la monture de ce dessin est écrite la date 1805.

Très-terminé, au crayon noir, rehaussé de blanc; forme ronde. — D. 0,135.

Donné par M. H. Gérard.

746. *Marius rentrant dans Rome, suivi de ses soldats qui portent des têtes au bout de leurs piques.*

Des sénateurs tremblants s'empressent au-devant de lui.

Au crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 0,355. — L. 0,455.

Donné par M. H. Gérard.

GÉRICAULT (JEAN-LOUIS-ANDRÉ-THÉODORE), *peintre, né à Rouen le* 26 *septembre* 1791, *mort à Paris le* 18 *janvier* 1824.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 149.

747. *Deux chevaux de hallage vus par derrière et marchant vers la droite ; un troisième est seulement indiqué à mi-corps à gauche.*

Au verso du dessin, quatre croquis, dont deux représentent des cavaliers turcs.

A la mine de plomb. — H. 0,190. — L. 0,240.

Acquis de M. de la Salle. Voyez, plus loin, n° 1284.

748. *Lion attaquant un cheval qui se cabre et retourne la tête.*

A la mine de plomb. — H. 0,225. — L. 0,295.

Acquis de M. de la Salle. — Voyez, plus loin, n° 1284.

749. *Centaure enlevant une femme.*

Un autre Centaure est renversé à terre, sous leurs pieds.

A la plume, rehaussé de blanc, sur papier huilé. — H. 0,175. — L. 0,255.

Acquis de M. de la Salle, qui le tenait de M. Colin. — Voyez plus loin nº 1284.

750. *Centaure enlevant une Nymphe qu'il tient renversée sur sa croupe.*

Pendant du nº précédent.

A la plume, rehaussé de blanc, sur papier huilé. — H. 0,205. — L. 0,245.

Acquis de M. de la Salle, qui le tenait de M. Colin. — Voyez plus loin nº 1284.

751. *Hommes nus retenant avec peine des chevaux prêts à s'élancer.*

Dessin très-arrêté pour le sujet de la course des Barberi, dans le Corso à Rome. Cette composition a été lithographiée en fac-simile, par M. Al. Colin.

Dessin très-terminé à la plume sur papier huilé. — H. 0,295. — L. 0,460.

Acquis de M. de la Salle, qui le tenait de M. Colin. — Voyez plus loin nº 1284.

752. *Homme tenant par la bride un cheval qui va franchir une barrière.*

A l'aquarelle. — H. 0,206. — L. 0,286.

Acquis à la vente Colin, janvier 1845, au prix de 273 fr. 35 c.

GILLOT (Claude), *peintre et graveur, né à Langres en* 1673, *mort à Paris le* 4 *mai* 1722.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 315.

753. *Scène de la comédie italienne.*

A gauche, Arlequin monté sur un âne; près de lui, se voit Cassandre debout. A droite, deux marmitons tenant des casseroles et sonnant de la trompette. Dans le fond, un homme couché sur des tonneaux et tenant un verre à la main.

A la plume, à la sanguine et lavé de sanguine. — H. 0,159. — L. 0,215.

Collection Mariette.

GIRARDON (FRANÇOIS), *sculpteur, né à Troyes le* 16 *mars* 1628, *mort à Paris le* 1er *septembre* 1715.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 318.

754. *Tête de Satyre riant, vue presque de face et un peu tournée vers la droite.*

Aux trois crayons sur papier gris.— H. 0,340.— L. 0,244.

GIRODET-TRIOSON (ANNE-LOUIS), *peintre, né à Montargis le* 5 *janvier* 1767, *mort à Paris le* 9 *décembre* 1824.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 154.

755. *Portrait de Canova vu en buste et de profil, tourné vers la gauche.*

A la pierre noire et à l'estompe.— H. 0,277. — L. 0,192.

Légué au Musée par M. Delorme, peintre, élève de Girodet.
Entré au Musée en août 1860.

756. *Turc blessé.*

Etude pour le tableau de la révolte du Caire.

Aux crayons de couleur et au pastel. — H. 0,460. — L, 0,305.

Ventes Girodet et de Musigny.
Acquis de M. de la Salle. — Voyez plus loin nº 1284.

757. *Etudes de figures nues pour le sujet de la mort de Phèdre.*

A droite, Phèdre se renverse mourante sur son siége et est soutenue par Ænone ; à gauche, Thésée cache sa tête dans ses bras, et son confident s'écarte effrayé. Tout à fait à droite, se voit une seconde tête d'une expression différente, pour la figure de Phèdre ; c'est celle que l'artiste a définitivement adoptée.

Au crayon noir. — H. 0,265. — L. 0,355.

Cette composition, destinée à l'édition de Racine, par Firmin Didot, a été gravée par R.-V. Massard.

Ventes Girodet et Révil.

Acquis de M. de la Salle. — Voyez plus loin n° 1284.

758. *Portrait de M. Firmin Didot.*

On lit sous le buste ces mots :

Firminus Didot, typographus
Stephanorum æmulus, Musarum cultor.
A. L. Girodet-Trioson, amicus amicum
Del^t Idib^s Mart^s 1823.

Très-terminé, au crayon noir et à l'estompe, avec quelques touches de blanc. — H. 0,274. — L. 0,228.

Donné par la famille Didot en janvier 1848.

GRANET (François-Marius), *peintre, né à Aix en Provence le* 17 *décembre* 1775, *mort à Aix le* 21 *novembre* 1849.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française,** p. 157.

759. *Le padre Pozzo, de la Compagnie de Jésus, entouré de quelques membres de son ordre, est occupé à peindre.*

A l'aquarelle et à l'encre. — H. 0,245. — L. 0,375.

Ce dessin et les suivants font partie du legs de deux cents dessins laissé au Musée par M. Grenet.

760. *Dîner dans le réfectoire du couvent de San Benedetto, à Subiaco.*

Lavé à l'encre et à l'aquarelle. — H. 0,245. — L. 0,375.

761. *Vue d'une portion de l'escalier de l'Orangerie, du château de Versailles.*

A l'aquarelle. — H. 0,260. — L. 0,445.

762. *Souvenir du château de Versailles.*

A l'aquarelle. — H. 0,250. — L. 0,350.

763. *Vue de la cascade de la villa Belvédère, à Frascati, prise du vestibule du palais.*

Lavé à l'encre de Chine. — H. 0,240. — L. 0,200.

764. *Intérieur de l'église de St-Louis-des-Français, à Rome, un jour de fête.*

Lavé à l'encre de Chine. — H. 0,220. — L. 0,170.

765. *Vue de la Scala-Santa, à Rome.*

Lavé à l'encre de Chine. — H. 0,345. — L. 0,225.

766. *Intérieur de l'église des capucins de la place Barberina à Rome, le soir, pendant les quarante heures.*

Lavé à l'encre de Chine. — H. 0,210. — L. 0,150.

GREUZE (JEAN-BAPTISTE), *peintre, né à Tournus le* 21 *août* 1725, *mort à Paris le* 21 *mars* 1805.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 160.

767. *Tête de jeune femme.*

Elle est vue de trois quarts, tournée vers la droite et penchée. La bouche est entr'ouverte.

A la sanguine. — H. 0,364. — L. 0,301.

Acquis de M. Defer, par décision du 14 novembre 1844, au prix de 25 fr.

768. *Tête de vieillard, vue de profil et tournée à droite.*

Etude pour la figure principale du tableau appelé le *Paralytique.*

A la sanguine. — H. 0,409. — L. 0,291.

Acquis de M. Defer, par décision du 14 novembre 1844, au prix de 25 fr.

769. *Portrait en pied d'homme debout, vu de face et appuyé sur sa canne.*

La tête est de trois quarts et tournée vers la droite.

On croit y reconnaître le duc d'Orléans, père de Philippe-Égalité.

A la sanguine, à la pierre noire et à l'estompe. — H. 0,519. — L. 0,326.

Acquis de M. Defer, par décision du 13 décembre 1842, au prix de 60 fr.

770. *Tête de vieillard, vue de trois quarts, tournée vers la gauche.*

Il est chauve et légèrement incliné en avant.

A la sanguine. — H. 0,369. — L. 0,306.

Acquis, par décision du 18 avril 1842, au prix de 25 fr.

771. *Femme debout, vue de profil, tournée à droite et tendant les bras.*

Pour l'une des figures du tableau connu sous le nom du *Savetier ivre.*

A la sanguine. — H. 0,404. — L. 0,305.

772. *Tête d'enfant endormi, vue de trois quarts et tournée vers la gauche.*

A la sanguine. — H. 0,245. — L. 0,201.

773. *Tête de jeune fille couverte d'une sorte de capuchon.*

Elle est vue de trois quarts et penchée vers la gauche.

A la sanguine. — H. 0,266. — L. 0,213.

774. *Buste d'homme dans l'attitude de la douleur.*

Il est vu de profil, tourné à droite, les deux mains appuyées sur un bâton.

Au crayon noir et à l'encre de Chine. — H. 0,179. — L. 0,153.

775. *Tête de jeune homme exprimant la douleur.*

Elle est vue de profil, tournée à droite et appuyée sur la main.

Contre épreuve à l'essence et retouchée au pinceau de la tête du fils, dans le tableau du Musée du Louvre connu sous le nom du *Fils puni.*

A l'essence et au bistre. — H. 0,216. — L. 0,187.

776. *Étude de vieille femme.*

Elle est vue en buste, tournée vers la droite, joignant les mains et dans l'attitude de la douleur.

Pour la figure de la mère dans le tableau de la *Malédiction paternelle.*

A la sanguine. — H. 0,450. — L. 0,317.

Collection Denon.

GROS (ANTOINE-JEAN, *baron*), *peintre, né à Paris le* 16 *mars* 1771, *mort à Paris le* 26 *juin* 1835.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 167.

776 *bis. Timoléon, général corinthien, fait mettre à mort son frère Timophane, pour l'empêcher d'usurper le pouvoir.*

Au crayon noir, lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 0,450. — L. 0,580.

Légué par Mme la baronne Gros. Entré en avril 1842.

777. *François Ier et Charles-Quint visitant les tombeaux de St-Denis.*

Première pensée du tableau qui fait partie du Musée.

A la plume. — H. 0,413. — L. 0,258.

Acquis à la vente faite après le décès de Gros, en 1835, au prix de 327 fr. 60 c.

778. *Groupe de Turcs fuyant.*

Croquis destiné à la composition de la bataille de Nazareth.

A la pierre noire. — H. 0,603. — L. 0,468.

Acquis, en décembre 1851, de M. Debay fils, au prix de 400 fr.

Attribué à **GROS**.

779. *Apollon sur un char traîné par quatre chevaux vus de face.*

Il tient les rênes de la main gauche et agite un fouet de la main droite.

Au crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 0,400. — L. 0,615.

Acquis de M. de la Salle. — Voyez plus loin n° 1284.

GUÉRIN (PIERRE-NARCISSE, *baron*), *peintre, né à Paris le* 13 *mars* 1774, *mort à Paris le* 16 juillet 1833.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 172.

780. *Sujet tiré de Daphnis et Chloé.*

Le vieux berger Philétas raconte à Daphnis et à Chloé que l'Amour lui est apparu et lui a parlé d'eux.

A la plume et lavé de bistre. — H. 0,260. — L. 0,308.

Donné au Musée par les élèves légataires de P. Guérin.

GUÉRIN (JEAN), *peintre de portraits en miniature, né à Strasbourg en* 1760, *mort à Obernai le* 30 *octobre* 1836.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 322.

781. *Portrait du général Kléber.*

Il est vu jusqu'au milieu du corps, relevant la tête avec animation et la tournant vers la droite. Grande cravate noire, habit brodé d'or et entr'ouvert, ceinture rouge; fond de ciel.

Signé vers la droite : J. GUÉRIN.

Miniature. — H. 0,215. — L. 0,125.

Acquis de M. Delattre, le 21 septembre 1849, au prix de 500 fr.

Ce portrait, exposé au salon de 1798, fut fort remarqué. L'auteur aimait à rappeler que le général Bonaparte, en ayant entendu parler, le fit demander et le garda plusieurs jours sur la cheminée de son petit salon de la rue Chantereine. (Extrait d'une note communiquée par M. L. Levrault.)

GUIARD (Mme), *née* **LABILLE**, *peintre de portraits à l'huile et au pastel, née à Paris le* 11 *avril* 1749, *morte à Paris le* 8 *avril* 1803.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 325.

782. *Portrait de Mme Victoire, fille de Louis XV, en robe bleue, avec fichu de dentelles.*

Elle est vue presque de face. La chevelure poudrée, très-large et très-haute, est surmontée de rubans bleus.

Pastel. — H. 0,710. — L. 0,580.

782 *bis. Portrait de Mme Adélaïde, fille de Louis XV.*

Elle est vue en buste, assise et de trois quarts. Robe bleu pâle, fichu de dentelles avec nœuds de ruban. Chevelure poudrée, large et haute, surmontée de dentelles et de rubans.

Pastel. — H. 0,715. — L. 0,585.

783 *Portrait en buste de M. Vincent, peintre.*

Il est en habit rose, les cheveux poudrés, de trois quarts tourné à droite.

Pastel. — H. 0,580. — L. 0,470.

Ce pastel et le suivant ont été donnés au Musée par Mme Nannoni, en 1832.

784. *Portrait en buste de M. Bachelier, peintre.*

En habit gris, poudré, souriant, de trois quarts tourné à gauche.

Pastel. — H. 0,570. — L. 0,450.

Ce portrait et le suivant ont été exposés au salon de 1783.

785. *Portrait de M. de Beaufort, peintre.*

En buste, de trois quarts tourné à droite.

Pastel. — H. 0,570. — L. 0,470.

785 *bis. Portrait de Pajou, sculpteur.*

Il est vu à mi-corps, le bras droit nu, tenant l'ébauchoir

de la main gauche et modelant le buste de Lemoine (maître de Pajou).

Pastel. — H. 0,710. — L. 0,580.

Ce portrait, exposé au salon de 1783, est le morceau de réception de Mme Guiard à l'Académie.

GUILLEMOT (ALEXANDRE-CHARLES), *peintre, né à Paris en* 1786, *mort à Paris en novembre* 1831.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 327.

GUILLEMOT, *d'après* **MICHEL-ANGE.**

786. *Le Jugement dernier.*

Au-dessus de ce dessin est un petit médaillon de forme ovale, contenant le portrait de Michel-Ange.

A la pierre noire. — H. 0,140. — L. 0,120.

HALL (PIERRE-ADOLPHE), *peintre de portraits à l'huile, au pastel, en miniature et en émail, né à Boras (Suède) le* 23 *février* 1739, *mort à Liège le* 15 *mai* 1793.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 327.

787. *Portrait du prince de Conti.*

Il est vu presque à mi-corps et de trois quarts. Ses cheveux sont poudrés. Il porte un habit gris sur lequel on remarque plusieurs décorations.

Signé : *Hall.*

Miniature, forme ovale. — H. 0,078. — L. 0,064.

Acquis, en janvier 1852, de M. Carrier, avec le nº 734, au prix de 700 fr.

788. *Portrait de jeune femme en buste, de trois quarts, tournée à gauche.*

Robe verte rayée, guimpe en mousseline claire; les cheveux légèrement poudrés, relevés sur le front, forment une

coiffure élevée que surmonte un léger bonnet orné de rubans et de fleurs.

Miniature, forme ovale. — H. 0,070. — L. 0,055.

Légué par M. Théodore Dablin, avril 1861.

HUET (JEAN-BAPTISTE), *peintre et graveur à l'eau-forte, né à Paris en* 1746, *mort à Paris en* 1811.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 335.

789. *Deux chiens.*

L'un d'eux est couché et endormi sur le premier plan : le second est vu à mi-corps.

Signé : *J.-B. Hüet* 1779.

A la pierre noire et au pastel, sur papier gris. — H. 0,263. — L. 0,382.

Acquis de M. Deler, par décision du 14 novembre 1844, au prix de 10 fr.

ISABEY (JEAN-BAPTISTE), *peintre de portraits en miniature, en émail et sur porcelaine, dessinateur, lithographe, né à Nancy le* 11 *avril* 1767, *mort à Paris le* 18 *avril* 1855.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 336.

790. *Vue du grand escalier du Musée, construit sous le premier Empire par Percier et Fontaine.*

On voit à gauche un homme en costume oriental, arrêté et vu de face. A droite, un officier de hussards donnant le bras à une femme vêtue de noir. Sur le premier plan, un officier de cuirassiers accompagnant une dame vue de dos, drapée d'un cachemire vert.

Signé : J. Isabey 1817.

Dessin très-précieusement terminé à l'aquarelle. — H. 0,860. — L. 0,660.

Exposé au salon de 1817 et acquis, en 1836, au prix de 8,000 fr.

JOUVENET (Jean), *peintre, né à Rouen en* 1644, *mort à Paris le* 5 *avril* 1717.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 183.

791. *Etude d'homme drapé et debout, vu de profil et tourné à gauche, levant la main droite.*

Pour la figure du Christ dans le tableau du Centenier, qui se trouvait aux Recollets de Versailles. A la gauche du dessin, deux études pour la tête du Sauveur.

Aux crayons noir et blanc sur papier gris. — H. 0,319. — L. 0,233.

792. *Le Martyre de saint Pierre.*

Quatre bourreaux clouent le saint sur la croix, la tête en bas.

A la pierre noire, lavé d'encre de Chine, sur papier gris. — H. 0,289. — L. 0,221.

LA FAGE (Raymond de), *dessinateur et graveur à l'eau-forte né à l'Isle en Albigeois en* 1656 (?), *mort à Lyon en* 1684 (?)

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 342

793. *Le corps du Christ déposé sur le bord du tombeau.*

Il est soutenu par plusieurs saints personnages. La Vierge est debout à droite, joignant les mains et détournant la tête. La Madeleine baise la main du Sauveur. Ce dessin est signé par l'artiste : R^d La Fage.

A la plume, et lavé d'encre de Chine, sur vélin. — H. 0,326. — L. 0,251.

794. *La chasse de Diane.*

Le trait lancé par la déesse vient de percer le cou du cerf, qui se jette à l'eau poursuivi par les chiens. Les Nymphes accourent sur les pas de Diane, portant des épieux ou tenant en lesse leurs limiers. Composition destinée à un éventail.

A la plume et lavé d'encre de Chine. — H. 0,215. — L. 0,389.

795. *La Vendange.*

Deux hommes, dans une grande cuve, pressent le raisin que des femmes apportent dans leurs hottes. A gauche, d'autres hommes mettent le vin dans les tonneaux. Sur le premier plan, deux paysans en gaîté et une femme tenant un tambour de basque. Près de ce groupe, deux enfants mangent du raisin. Composition destinée à un éventail.

A la plume et à l'encre de Chine, forme cintrée. — H. 0,208. — L. 0,388.

Ce dessin a été piqué.

796. *Amours dans une barque.*

Deux d'entre eux rament, un troisième est au gouvernail, les autres font de la musique.

A la plume et lavé d'encre de Chine. — H 0,105. — L. 0,219.

Ce dessin a été piqué.

Collection M. D

797. *Triomphe de Bacchus.*

Le dieu est couché près d'Ariane, au milieu du dessin. Tous deux regardent les Satyres qui les entourent et dont quelques-uns se livrent aux plaisirs de la table. D'autres apportent des outres ou des corbeilles de fruits. Parmi les

figures d'animaux qui complètent la composition, on remarque des tigres, des éléphants et l'âne de Silène. Sur le second plan, à gauche, des musiciens sur une estrade forment un concert.

Très-finement exécuté à la plume et à l'encre de Chine. — H. 0,100. — L. 0,344.

LAGNEAU *ou* **LANNEAU**, *peintre en crayon et au pastel, travaillait au commencement du* XVIIe *siècle.*

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 345.

798. *Portrait de religieuse.*

Elle est vue en buste et de trois quarts, tournée vers la droite.

A la pierre noire, à la sanguine et au pastel.—H. 0,245. L. 0,207.

799. *Portrait d'homme vu en buste et de profil, tourné à gauche.*

Il porte une toque ronde posée sur le côté de la tête; ses cheveux sont longs et son costume indique la fin du XVe siècle.

A la pierre noire, à la sanguine et au pastel.—H. 0,266 — L 0,185.

Ce crayon est évidemment la copie d'un dessin du commencement du XVIe siècle.

800. *Portrait de jeune femme vue en buste et de face.*

Ses cheveux sont partagés sur le front, et frisés en petites boucles qui tombent de chaque côté des joues.

Aux crayons rouge et noir et au pastel. — H. 0,264.— L. 0,209.

801. *Portrait d'homme vu en buste et de trois quarts, tourné vers la droite et regardant le spectateur.*

Un chapeau pointu est posé sur sa longue chevelure noire ; il porte un hausse-col et un justaucorps à longues manches.

A la pierre noire et au pastel. — H. 0,348. — L. 0,225.

802. *Portrait de vieillard vu à mi-corps et presque de face, un peu tourné vers la droite.*

Il est chauve et porte une longue barbe blanche. Il tient de ses deux mains les plis de son manteau, qui couvre son épaule gauche.

A la pierre noire et à la sanguine, avec quelques touches de pastel; forme ovale. — H. 0,237. — L. 0,177.

803. *Portrait de vieillard vu en buste la tête de face.*

Il est chauve. Sa barbe grise et ses moustaches sont taillées à la Henri IV. Le buste est enveloppé d'un manteau.

A la pierre noire et à la sanguine, avec quelques touches de pastel; forme ovale. — H. 0,223. — L. 0,159.

804. *Portrait d'homme en buste et de trois quarts, tourné vers la droite.*

Son front est découvert, ses cheveux sont relevés autour de la tête. Il porte moustaches et royale, et sous sa collerette à larges tuyaux est indiquée la cuirasse.

A la pierre noire, à la sanguine et au pastel.—H. 0,131. L. 0,100.

805. *Portrait de vieille femme riant*

Elle est vue en buste et presque de face, un peu tournée

vers la gauche. Ses cheveux sont crêpés, relevés autour de la tête et recouverts d'une étoffe de couleur noire.

A la pierre noire et à la sanguine, sur papier gris brun. — H. 0,324. — L. 0,234.

806. *Portrait d'homme vu en buste et de profil, tourné à gauche.*

Il est chauve et porte moustaches et barbe en pointe.

A la pierre noire, à la sanguine et au pastel; forme ovale. — H. 0,174. — L. 0,122.

807. *Portrait d'un magistrat.*

Il est vu de face, et sa longue barbe tombe sur sa poitrine.

Au pastel et aux crayons rouge et noir. — H. 0,180. — L. 0,150.

Voyez, ci-après, la note du nº 1350.

LA HYRE (LAURENT DE), *peintre et graveur, né à Paris en février* 1606, *mort le* 28 *décembre* 1656.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 178.

808. *Au pied de la croix, la sainte Vierge assise à terre soutient sur ses genoux le corps inanimé du Sauveur.*

Deux anges agenouillés portent, l'un la tête, l'autre une des mains du Christ. Dans le fond, on aperçoit les voûtes et les lits d'une chambre d'hôpital.

A la pierre noire, lavé de Chine et rehaussé de blanc sur papier gris jaunâtre. — H. 0,366. — L. 0,293.

nventaire Jabach, nº 523. (Carrache et modernes.)

809. *Le Christ apparaissant après sa résurrection aux trois Marie agenouillées.*

Fond de paysage.

Première pensée du tableau qui fut peint par La Hyre

pour les Carmélites de la rue Saint-Jacques, et qui fait partie du Musée.

A la pierre noire sur papier gris.— H. 0,356.— L. 0,230.

810. *La sainte Vierge portée sur les nuages apparaît à trois religieuses, en prière près du tombeau où sont déposés les corps de deux de leurs compagnes.*

A la pierre noire, et lavé d'encre de Chine. Composition cintrée. — H. 0,307. — L. 0,207.

811. *Plusieurs Moines sont agenouillés devant un autel que surmonte une statue de la Vierge tenant l'Enfant Jésus, placée entre deux statues d'évêques.*

Deux enfants ailés écartent les rideaux du dais qui couvre l'autel. A droite et à gauche, dans le fond, une procession dans la campagne.

A la pierre noire et lavé de bistre.— H. 0,287.— L. 0,200.

LANCRET (Nicolas), *peintre, né à Paris le* 22 *janvier* 1690, *mort à Paris le* 14 *septembre* 1743.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 192.

812. *Etude deux fois répétée de religieuse vue de face, la tête tournée à gauche.*

A la sanguine et aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,265. — L. 0,299.

LA TOUR (Maurice-Quentin de), *peintre de portraits au pastel, né à Saint-Quentin le* 5 *septembre* 1704, *mort à St-Quentin le* 17 *février* 1788.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 348.

813. *Portrait de Louis XV en buste, vu de trois quarts et tourné vers la gauche.*

Il est tête nue, en cuirasse, l'épaule droite recouverte du manteau d'hermine ; il porte l'ordre du Saint-Esprit et celui de la Toison d'Or.

Pastel. — H. 0,640. — L. 0,540.

814. *Portrait de Marie Leczinska, femme de Louis XV, en buste, vue de trois quarts et tournée à gauche.*

Elle porte une robe montante bleue et jaune. La main droite est appuyée sur l'éventail, la tête couverte d'un fichu de dentelle noire noué sous le cou.

Pastel. — H. 0,640. — L. 0,540.

815. *Portrait de Louis de France, fils de Louis XV, à l'âge de* 8 *ou* 10 *ans.*

Habit rose, plaque et cordon du Saint-Esprit, cheveux poudrés. Il est vu presque de face, un peu tourné vers la gauche.

Pastel; forme ovale. — H. 0,500. — L. 0,450.

816. *Portrait du Dauphin, fils de Louis XV, dans un âge plus avancé.*

Il est vu presque de face, un peu tourné vers la gauche. Sur son habit de velours bleu, il porte la plaque du Saint-Esprit et le cordon de la Toison d'or. Le chapeau sous le bras gauche, la main droite dans le gilet.

Pastel. — H. 0,640. — L. 0,540.

817. *Portrait de Marie-Josèphe de Saxe, dauphine de France, belle-fille de Louis XV.*

Elle est assise, vue de trois quarts, tournée vers la gauche.

Sa robe est blanche et décolletée, ornée de rubans bleus; elle tient un éventail de la main droite.

Pastel. — H. 0,640. — L. 0,520.

818 *Portrait du maréchal de Saxe.*

En cuirasse, avec le cordon du Saint-Esprit et une écharpe blanche sur l'épaule droite. Il est vu de face, tête nue, et poudré.

Pastel. — H. 0,580. — L. 0,480.

819. *Portrait en pied de Mme de Pompadour.*

Assise devant une table chargée de livres, elle tient un cahier de musique dont elle tourne négligemment les pages. Le regard est dirigé vers la gauche. Grande robe à ramages d'or et de couleur. Nœuds de soie rose pâle au corsage, qui est décolleté.

Les livres que l'on voit sur la table sont : le tome IV de *l'Encyclopédie*, *l'Esprit des Lois*, *la Henriade*, *le Pastor fido*. Près de ces volumes, une mappemonde, un recueil de pierres gravées et une petite estampe portant la signature : *Pompadour sculpsit*. Au pied de la table, un portefeuille de dessins ou d'estampes, et, sur un canapé placé au second plan, une guitare.

Pastel. — H. 1,750. — L. 1,280.

Ce bel ouvrage, exposé au salon de 1755, et payé à Latour 24,000 livres, se trouvait, en 1797, entre les mains du sieur Lespinasse d'Arlet, qui le proposa à l'Administration des Musées. Nous croyons qu'il fut acquis, soit en cette même année, soit peu après, moyennant échange; mais nous n'avons pu trouver la date précise de l'acquisition, ni la liste des objets donnés à M. Lespinasse d'Arlet.

Le pastel appartenait, sans aucun doute, au Musée dès le premier Empire ; mais il ne fut exposé que longtemps après cette époque. Il figure, pour la première fois, au livret de 1838.

820. *Portrait d'un personnage vêtu de noir, assis, portant l'ordre du Saint-Esprit, et tenant un livre sur le genou.*

Il est vu de trois quarts, tourné à droite.

Pastel. — H. 1,140. — L. 0,880.

821. *Portrait de J. Siméon Chardin, vu en buste et presque de face, un peu tourné vers la droite.*

Cheveux poudrés, habit noir, jabot.

Pastel. — H. 0,440. — L. 0.360.

822. *Portrait de René Fremin, sculpteur du siècle dernier.*

Il est vu à mi-corps, regardant le spectateur. Il tient sa canne de la main droite, et montre de la main gauche un objet que l'on n'aperçoit pas.

Pastel. — H. 0,910. — L. ,730.

Ce beau portrait, acquis en décembre 1853, au prix de 2,000 fr., de Mme Piot, arrière petite-fille de René Fremin, a été gravé par P.-L. Surugue, pour sa réception à l'Académie, en 1747. La planche fait partie de la Chalcographie impériale.

823. *Portrait de l'auteur.*

Il est vu en buste, riant et regardant le spectateur.

Ébauche. Pastel. — H. 0,560. — L. 0,455.

LE BRUN (CHARLES), *peintre et graveur, né à Paris le 24 février 1619, mort à Paris le 12 février 1690.*

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française,** p. 32.

824. *Groupe de trois femmes nues.*

L'une d'elles, à moitié évanouie, est soutenue par les deux autres.

Etude destinée à une composition d'Esther devant Assuérus.

A la sanguine et au crayon blanc, sur papier gris. — H. 0,278. — L. 0,224.

825. *Etudes pour une adoration des bergers.*

Au milieu du dessin, le corps de l'Enfant-Jésus couché. A gauche, une tête de berger penché vers la droite, et deux études de mains. A droite, deux têtes de jeunes gens ou d'anges.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris foncé. — H. 0,265. — L. 0,248.

826. *La sainte Vierge assise tient de ses deux mains l'Enfant Jésus, debout, vu de dos et tournant la tête vers le spectateur.*

A la sanguine et au crayon blanc, sur papier gris. — H. 0,399. — L. 0,256.

827. *Deux études d'enfant dormant.*

Pour la figure de l'Enfant Jésus dans le tableau du Musée, nommé *le Silence*.

Dans le bas du dessin, deux croquis pour la composition du même tableau.

A la sanguine et au crayon blanc, sur papier gris. — H. 0,425. — L. 0,282.

828. *Etude de vieille femme debout et drapée, inclinée et tendant les bras vers la gauche.*

Pour la figure de sainte Anne dans le tableau du Musée du Louvre : *le Silence*.

A la sanguine et au crayon blanc, sur papier gris. — H. 0,410. — L. 0,276.

829. *Deux études d'enfant.*

L'un assis et levant le bras gauche, la tête tournée vers le spectateur ; l'autre suspendu au sein de sa mère.

Ces deux figures ont été placées par le maître dans le tableau représentant l'entrée du Christ dans Jérusalem, qui fait partie du Musée du Louvre.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,433. — L. 0,268.

830. *Deux études pour une figure d'enfant, assis, vu de dos et jouant avec un chien.*

Elle a été employée par le maître, pour les premiers plans de son tableau représentant l'entrée du Christ à Jérusalem.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,222. L. 0,362.

831. *Le Christ portant la Croix.*

Première pensée de la composition peinte par Lebrun avec de grands changements, et dont le tableau fait partie du Musée.

Croquis à la pierre noire, lavé d'encre de Chine, et rehaussé de blanc. — H. 0,290. — L. 0,439.

832. *Le Christ étendu sur la croix.*

Etude pour la figure principale du tableau de l'Élévation en croix, qui fait partie du Musée du Louvre.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,349. L. 0,261.

833. *Le Christ nu étendu sur la croix.*

A gauche du dessin, étude des jambes de la même figure vue de face.

Pour le tableau de l'Élévation en croix.

Aux crayons noir et blanc sur papier gris. — H. 0,408. — L. 0,290.

834. *Etude de femme drapée, agenouillée, la tête levée, les bras tendus, exprimant la douleur.*

Pour la figure de la Vierge dans le tableau de l'Élévation en croix.

Dans le bas du dessin, étude de l'un des bras et d'une partie de la draperie.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,401. — L. 0,234.

835. *La Chute des esprits rebelles.*

Saint Michel foudroie les anges rebelles; il est dans le haut de la composition, entre deux anges qui sonnent de la trompette.

Au crayon noir et à la sanguine. — H. 0,790. — L. 0,542.

836. *La bataille de Constantin contre Maxence.*

Sur un pont, l'Empereur à cheval, un javelot à la main, s'élance contre Maxence, qui est renversé. La croix apparaît dans le ciel. Sur le premier plan, un groupe de combattants.

Au bistre rehaussé de blanc. — H. 0,735. — L. 1,900.

837. *Trois études d'anges.*

L'un est drapé et joint les mains, ses ailes sont déployées et la figure est entière. On ne voit des deux autres que le haut du corps, et leurs bras sont croisés sur la poitrine.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,401. L. 0,250.

838. *Première pensée du plafond de la galerie de Versailles.*

Le grand compartiment du milieu représente la réception

d'Hercule au milieu des dieux de l'Olympe. Dans un grand nombre de médaillons plus petits et de diverses formes, reliés les uns aux autres par des figures et des ornements destinés à être exécutés en sculpture, l'artiste a dessiné les travaux du héros. Enfin, quatre compartiments qui se font pendants et qui accompagnent celui du centre, sont consacrés aux triomphes d'Apollon, de Bacchus, de Neptune et de Pan.

Ce projet ne fut pas agréé par Louis XIV.

Au crayon et à la plume, lavé d'aquarelle. — H. 0,445. — L. 1,841.

839. *Triomphe de Neptune et d'Amphitrite.*

Le dieu et la déesse sont assis sur un char traîné par quatre chevaux marins. Les tritons et les naïades les accompagnent. A droite, sur le second plan, la figure de Polyphême assis sur un rocher et jouant de la flûte.

Cette composition, connue sous le titre du *Reveil des Eaux* a été peinte, avec de notables changements, par Lebrun, à l'extrémité méridionale de la galerie d'Apollon, au Louvre.

A la plume et lavé sur sanguine; forme cintrée. — H. 0,495. — L. 0,892.

840. *Le Triomphe de Cybèle ou le Réveil de la Terre.*

La déesse, la tête ceinte de tours, est assise sur un char traîné par deux lions. Les faunes, les Satyres et les Nymphes l'accompagnent en jouant de divers instruments. A gauche, près d'un homme endormi, des enfants jouant avec des guirlandes. — A droite, des Nymphes chasseresses endormies, que contemplent des Satyres.

Cette composition, destinée par Lebrun à faire pendant au *Réveil des Eaux* qui décore l'une des extrémités de la galerie d'Apollon (voyez le n° précédent), n'avait pas été exécutée en peinture.

Elle a été en dernier lieu, lors de la restauration de cette galerie en 1850, traduite d'après notre dessin, avec quelques légers changements, par le pinceau de M. Joseph Guichard, et elle orne actuellement la voussure même pour laquelle le grand décorateur du XVIIe siècle l'avait disposée.

A la plume et lavé sur crayon; forme cintrée.
H. 0,546. — L. 1,098.

841. *Etude de Satyre accroupi levant la tête et le bras droit. A droite, étude du bras et de la main.*

Ce dessin paraît avoir été destiné à servir de modèle à un sculpteur.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,293. L. 0,386.

Collection Mariette.

842. *Etude d'homme nu porté par trois soldats.*

Pour la figure de Porus dans le tableau bien connu qui fait partie de la suite des batailles d'Alexandre, et qui représente Porus blessé amené devant Alexandre.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,516. L. 0,406.

843. *Etude d'homme debout, drapé, tourné vers la gauche, portant la main à son front et regardant avec admiration.*

Dans le bas du dessin, tête de vieille femme coiffée à l'égyptienne.

Ces deux études ont été employées par Lebrun dans son célèbre tableau de la *Tente de Darius*.

A la sanguine et au crayon blanc, sur papier gris. — H. 0,429. — L. 0,223.

844. *Alexandre tourné à droite, de profil, casqué, regardant en bas.*

Tête d'étude pour le tableau de la *Tente de Darius.*

Pastel. — H. 0,410. — L. 0,273.

845. *Le roi gouverne par lui-même.* — 1661.

Première pensée.

Louis XIV, assis sur son trône et tenant un gouvernail, regarde dans les airs une femme qui porte une couronne étoilée ; de nombreux enfants sont au pied du trône ; on aperçoit derrière le roi les trois Grâces et une femme assise revêtue d'un manteau fleurdelysé.

Au crayon, lavé à l'encre de Chine, sur papier gris. — H. 0,795. — L. 0,522.

Pour la composition peinte au plafond de la galerie de Versailles. Il y a plusieurs différences dans les figures, dont quelques-unes sont nues dans le dessin et drapées dans le plafond.

846. *Le Passage du Rhin.*

Le roi Louis XIV est à cheval au bord du fleuve. La Victoire vole devant lui. Plusieurs cavaliers sont déjà dans l'eau. A droite, la figure du fleuve effrayé et une Nymphe.

Ce sujet, traité en bas-relief et où les figures sont costumées à l'antique, a été exécuté pour la décoration de la porte Saint-Denis, par Michel Anguier.

A la pierre noire et lavé d'encre de Chine. — H. 0,255. — L. 0,486.

847. *Portrait de Louis XIV, vu de profil et tourné à gauche.*

Il est jeune encore et porte ses longs cheveux tombant sur les épaules. L'artiste n'a indiqué du costume que le rabat de dentelle au cou.

Au pastel sur papier gris. — H. 0,519. — L. 0,400.

848. *Portrait de Louis XIV, vu de profil et tourné à gauche.*

Il est représenté dans la force de l'âge, le cou nu et portant de longs cheveux.

Au pastel sur papier gris. — H. 0,524. — L. 0,402.

849. *Le roi Louis XIV, en buste, vu de trois quarts et tourné à droite.*

Il porte une perruque. Nœud de ruban par-dessus le rabat. Moustaches fort petites.

Pastel. — H. 0,500. — L. 0,390.

850. *Portrait d'un personnage vu de trois quarts et tourné à gauche.*

Cuirasse et longue perruque.

Pastel. — H. 0,510. — L. 0,380.

851. *Portrait d'homme vu en buste et de trois quarts, tourné vers la droite.*

Il porte une large perruque brune. L'habillement n'est pas indiqué.

Au pastel sur papier gris. — H. 0,525. — L. 0,395.

852. *Le roi Louis XIV à cheval.*

Deux Amours décochent sur lui leurs flèches.
Fragment d'une plus grande composition.

Lavé d'encre de Chine sur crayon noir. — H. 0,250. — L. 0,180.

853. *Portrait de la marquise de Brinvilliers, fait d'après nature, en* 1676, *au moment où elle allait subir son jugement.*

Ses traits altérés portent les traces de la torture. D'une

de ses mains elle tient un petit crucifix. Un prêtre, dont la figure est légèrement indiquée à droite, met un cierge dans son autre main.

Aux trois crayons, avec quelques touches de pastel, sur papier gris. — H. 0,310. — L. 0,246.

LEBRUN, *d'après* **POUSSIN.**

854. *Trois enfants jouant avec un loup.*

L'un d'eux est renversé.

Tiré du tableau bien connu du Poussin représentant Mars et Vénus, et faisant partie du Musée du Louvre.

Aux trois crayons, sur papier gris.— H. 0,345.— L. 0,423.

855. *Enfant couché, s'affublant du baudrier et du casque de Mars.*

Tiré du tableau de *Mars et Vénus.*

Aux trois crayons, sur papier gris.— H. 0,338.— L. 0,466.

LEBRUN *et* **VAN DER MEULEN.**

856. *Louis XIV partant pour la guerre.*

Une jeune femme cherche en vain à le retenir. Les Amours, tenant en main, les uns leurs arcs, les autres divers attributs des arts et des sciences, joignent leurs efforts aux siens. Mais Minerve est debout près du roi et lui montre le chemin ; à droite de la composition, des officiers tiennent le cheval du roi. L'armée est groupée sur les différents plans d'un vaste paysage.

Les figures de premier plan sont de Lebrun, le reste est de Van der Meulen.

A la pierre noire et à la mine de plomb, lavé d'encre de Chine. — H. 0,324. — L. 0,470.

857. *Louis XIV revenant à la tête de son armée, qui remplit le second plan et le fond de la composition.*

Une jeune beauté, qu'ornent les trois Grâces et qu'accompagnent les Amours, s'avance au-devant du Roi. Dans le ciel, deux Renommées; l'une sonne de la trompette, l'autre tient des couronnes.

Les figures du premier plan sont de Lebrun; tout le reste est de Van der Meulen.

A la pierre noire et à la mine de plomb, lavé d'encre de Chine. — H. 0,323. — L. 0,469.

858. *Vénus et les Amours attendant Louis XIV au passage d'un défilé.*

Le roi est à la tête de son armée. Vénus le montre aux Amours, qui lancent leurs flèches sur lui.

Les figures de cavaliers sont de Van der Meulen.

Au crayon noir et à la mine de plomb, lavé d'encre de Chine. — H. 0,344. — L. 0,285.

Il est à remarquer que Lebrun a emprunté quelques-unes de ses figures d'Amours au tableau de Jules Romain, représentant *Vénus et Vulcain*, qui fait partie du Musée du Louvre.

859. *Entrée de Louis XIV et de Marie-Thérèse à Douai, en juillet* 1667.

Le roi est à cheval, entouré de nombreux personnages et accompagnant le carrosse de la reine. Les notables agenouillés offrent à cette princesse les clefs de leur ville. Dans le fond, les remparts de la ville, garnis d'un grand nombre de figures.

Les fonds sont de Van der Meulen. Les figures de premier plan nous paraissent disposées et retouchées par Lebrun.

Au crayon noir et à la mine de plomb, lavé d'encre de Chine. — H. 0,482. — L. 0,761.

860. *Louis XIV reconnaissant la position de l'ennemi à la tranchée ouverte devant Tournay, en* 1667.

Le roi est à droite, passant le haut du corps au-dessus de la tranchée. Trois officiers s'empressent autour de lui et veulent l'empêcher de s'exposer ainsi. Plusieurs figures de soldats creusant la terre ou apportant des fascines complètent la composition. A gauche, les chevaux du roi.

A la pierre noire et lavé d'encre de Chine.— H. 0,524. — L. 0,796.

861. *Louis XIV inspectant la tranchée devant Douai, en* 1667.

Le cheval d'un garde du corps est tué près du roi pendant cette visite.

A la pierre noire et lavé d'encre de Chine. — H. 0,492.— L. 0,785.

862. *Louis XIV arrivé près de Lille, du côté du prieuré de Fives, en* 1667, *donne ses ordres pour faire le siége de cette ville.*

Le roi est à cheval, entouré de plusieurs officiers. Dans le fond du paysage, on voit les clochers de Lille.

Le paysage est en entier de la main de Van der Meulen. Les figures du premier plan sont disposées et retouchées par Lebrun.

A la pierre noire et à la mine de plomb, lavé d'encre de Chine. — H. 0,442. — L. 0,761.

863. *Ouverture de la campagne de* 1672.

Louis XIV est à cheval, entouré de ses officiers et donnant des ordres. Au-dessus du roi, sur des nuages, sont les figures de la Sagesse, de la Prévoyance, de la Diligence, du Secret ; la Fraude et l'Orgueil s'éloignent.

Un vaste paysage de la main de Van der Meulen s'étend derrière cette composition; il est garni de troupes et représente diverses villes des bords du Rhin.

A la pierre noire et lavé d'encre de Chine; le paysage est à la mine de plomb. — H. 0,298. — L. 0,601.

864. *Louis XIV devant Utrecht*, 24 *juin* 1672.

Le roi est à cheval vers la gauche du dessin. Il est entouré de ses officiers et tient le bâton de commandement. Sur les différents plans du vaste paysage qui occupe toute la droite, se déploie l'armée française. Dans le fond, le clocher d'Utrecht.

Sur les nuages, sont groupées de nombreuses figures allégoriques. La Valeur, la Piété, la Clémence, la Renommée accompagnent le roi. Plus loin, on voit la Noblesse et la Religion que terrassent la Rébellion et l'Hérésie, et que l'armée royale va délivrer. L'Ambition prend la fuite.

Ces figures allégoriques sont en entier de la main de Lebrun. Le paysage et les nombreuses figures qui l'enrichissent sont exclusivement l'ouvrage de Van der Meulen. Les figures du premier plan, et principalement celle du roi, paraissent retouchées par Lebrun.

A la pierre noire et à la mine de plomb, lavé d'encre de Chine. — H. 0,396. — L. 1,047.

Cartons de **LEBRUN** (1).

(1) Ces grands dessins de Lebrun se trouvant répartis entre les diverses salles (voyez l'avertissement à la tête du présent volume), nous avons cru devoir les décrire en commençant par la salle n° 1 et en suivant jusqu'à la salle n° 12. Le public pourra ainsi plus facilement les trouver et les reconnaître.

Nous donnons les noms des graveurs qui ont reproduit les compositions, dans lesquelles entrent les différents groupes et figures de nos cartons. Toutes ces estampes d'après Lebrun font partie de la chalcographie des musées impériaux.

865. *Figure de femme drapée, dont la tête est couronnée de lauriers.*

Elle est assise et tient un livre ouvert.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,370. — L. 1,560. — Salle 1.

Étude pour la Muse de l'histoire, dans le plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Simonneau l'aîné.

866. *Groupe de quatre femmes.*

L'une d'elles, dont la tête est couverte d'un casque, semble donner des ordres.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris forme ovale.— H. 1,780. — L. 1,560. — Salle 1.

Carton pour la réparation de l'attentat des Corses, en 1666. Au plafond de la galerie de Versailles.

Gravé par Liotard et fini par Tardieu fils.

867. *Figure d'ange assis, la tête levée au ciel, tourné de trois quarts à gauche.*

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,260. — L. 1,540. — Salle 1.

Étude pour la coupole de la chapelle de Sceaux.

Gravé par Gérard Audran, 1683.

868. *Combat de trois femmes armées chacune d'une épée, et la tête couverte d'un casque.*

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris forme ovale. — H. 1,840. — L. 1,560. — Salle 1.

Carton du médaillon représentant la *Hollande secourue contre l'évêque de Münster*, 1665. Au plafond de la galerie de Versailles.

Gravé par Tardieu père.

869. *Figure de guerrier presque nu, tourné à droite, et tenant la hampe d'un drapeau.*

A la pierre noire, sur papier gris.— H. 1,390.— L. 1,380 — Salle 1.

Étude pour la figure de l'Espagne, au cintre du Salon de la Guerre, à Versailles.

Gravé par Dupuis l'aîné.

870. *Femme ailée et drapée, la tête couronnée de lauriers.*

Elle est à genoux, le bras gauche levé, tournée de trois quarts à gauche.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,680. — L. 1,230. — Salle 2.

Carton pour une figure de l'un des angles, au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Simonneau l'aîné.

871. *Deux anges drapés, se tenant entrelacés.*

A la pierre noire et à la sanguine, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 0,980. — L. 1,190. — Salle 2.

Étude pour la coupole de la chapelle de Sceaux.

Gravé par Gérard Audran, 1683.

872. *Une femme ailée et drapée, la tête couronnée de lauriers, écrit sur un livre que soutient un vieillard agenouillé.*

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,060. — L. 1,180. — Salle 2.

Carton pour le médaillon en clair-obscur, représentant l'*Histoire écrivant les événements du règne de Louis XIV*, au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Étienne Baudet.

873. *Un Amour, les bras ouverts et levés, supporte une volute.*

Il est vu de face, à mi-corps.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris.— H. 0,750. — L. 1,030. — Salle 2.

Étude pour l'une des figures de l'angle de l'Asie, au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Simonneau.

874. *Femme ailée et drapée, s'élevant dans les airs le bras gauche au-dessus de la tête.*

Elle est vue presque de face, les yeux baissés.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris.— H. 1,660. — L. 1,230. — Salle 2.

Étude pour la figure d'un des angles, près d'un trophée, au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Simonneau l'aîné.

875. *Un Amour soulève une couronne de feuillage.*

Il est vu de profil et tourné à gauche.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 0,880. — L. 1,200. — Salle 2.

Étude pour une figure de l'angle de l'Afrique au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Simonneau.

876. *Femme assise près d'un chevalet.*

Deux Amours dessinent devant elle, et un troisième broie ses couleurs dans le fond.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,060. — L. 1,180. — Salle 2.

Carton pour le médaillon en clair-obscur, représentant la *Peinture*

qui travaille pour la gloire de Louis XIV, au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Étienne Baudet.

877. *Amour soutenant une guirlande de fleurs.*

Il est vu de trois quarts, tourné à gauche.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 0,790. — L. 1,030. — Salle 2.

Étude pour l'encadrement du médaillon d'angle, représentant *la Vigilance*, au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Simonneau.

878. *Femme assise, couronnée et drapée.*

Sa main gauche est appuyée sur un carton, et elle tient un crayon ; des pièces de monnaie s'échappent d'un vase placé près d'elle.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,080. — L. 1,180. — Salle 2.

Carton pour le médaillon d'angle, en clair-obscur, représentant *la Magnificence*, au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Étienne Baudet.

879. *Femme agenouillée s'élevant dans les airs ; elle est tournée de trois quarts à droite.*

Sa tête est couronnée de lauriers; le bras droit est tendu.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,740. — L. 1,470. — Salle 2.

Étude pour une figure d'un des angles du plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Simonneau l'aîné.

880. *Femme travaillant à un buste.*

On voit à ses pieds un fragment de statue, et derrière elle un Amour qui sculpte.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,060. — L. 1,170. — Salle 2.

Carton pour le médaillon en clair-obscur, représentant *la Sculpture qui travaille au buste du Roi*, au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Étienne Baudet.

881. *Femme ailée et drapée, couronnée de lauriers, regardant en haut.*

Elle a les bras levés et est vue de trois quarts, tournée à droite.

A la pierre noire, rehaussé de blanc sur papier gris. — H. 1,650. — L. 1,450. — Salle 2.

Étude pour la figure de l'un des angles, au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Simonneau l'aîné.

882. *Figure du Père éternel, porté par deux anges.*

Il a la main gauche sur la poitrine et regarde en bas.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. H. 1,690. — L. 1,380. — Salle 3.

Étude pour la fresque de la voûte, dans la chapelle de Sceaux.

Gravé par Gérard Audran, 1681.

883. *Mercure, assis sur Pégase, s'élève dans le ciel.*

Il est de trois quarts, tourné à gauche.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,860. — L. 1,570. — Salle 3.

Carton pour un médaillon à fond d'or, au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Simonneau l'aîné.

884. *Homme nu, assis, les jambes croisées.*

On voit à sa gauche un bélier et un bouclier.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,570. — L. 1,730. — Salle 3.

Étude pour l'un des esclaves assis à côté de la proue du navire, dans un angle du plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Simonneau l'aîné.

885. *Femme couronnée, enveloppée de draperies qu'elle retient des deux mains.*

Elle regarde en haut; sa tête est de profil et tournée à gauche.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,600. — L. 1,670. — Salle 3.

886. *La Renommée volant au-dessus de la terre.*

Elle souffle daus une trompette et en tient une seconde de la main droite. Elle est vue de profil, tournée à droite.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,670. — L. 1,570. — Salle 3.

Carton pour le médaillon de couleur lapis, sur fond d'or, au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Simonneau l'aîné.

87. *Femme couronnée et drapée, assise, les bras croisés sur la poitrine.*

Elle tient une flûte, et l'on voit à ses pieds une tête sculptée et un maillet.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,680. — L. 1,240. — Salle 3.

Carton pour la figure d'Euterpe qui est au-dessous de la corniche du plafond, au grand escalier de Versailles.

Gravé par Simonneau l'aîné.

888. *Femme assise, coiffée d'un casque avec panache.*

Elle tient un poignard de la main droite ; un lion s'élance à côté d'elle.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,770. — L. 2,170. — Salle 3.

Étude pour la figure de l'Espagne, dans le cintre du salon de la Guerre, à Versailles.

Gravé par Dupuis l'aîné.

889. *Femme drapée, assise.*

Ses cheveux sont nattés, elle a la main gauche levée sur des livres ; un poisson est étendu à ses pieds.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,380. — L. 1,580. — Salle 3.

Carton pour une figure de la muse Polymnie (?) au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Simonneau.

890. *Femme drapée, assise, portant une couronne.*

Elle est vue presque de face, tournée à droite.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,630. — L. 1,230. — Salle 3.

891. *Guerrier montrant une armée à une femme qu'accompagne un enfant.*

On aperçoit une ville dans le lointain.

A la pierre noire, sur papier gris. — H. 2,350. — L. 2.000 — Salle 4.

Carton pour l'un des médaillons du plafond du grand escalier de Versailles, représentant *la Guerre contre l'Espagne pour les droits de la Reine*. 1667.

Gravé par Cars.

892. *Renommée s'élevant dans les airs, en soufflant dans une trompette.*

Elle est vue de profil, tournée à gauche.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,370. — L. 1,580. — Salle 4.

893. *Renommée tenant sa trompette de la main gauche et s'élevant dans les airs.*

Elle tourne la tête vers la gauche.

A la pierre noire et à la sanguine, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,300. — L. 1,640. — Salle 4.

894. *Femme drapée, étendue, la main gauche sur un vase, d'où s'échappent des pièces de monnaie.*

On voit auprès d'elle un lion, un étendard et des javelots.

A la pierre noire et à la sanguine, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,380. — L. 1,570. — Salle 4.

895. *Louis XIV à cheval donne des ordres en faisant un signe avec sa canne.*

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. Mis au carreau. — H. 2,390. — L. 2,060. — Salle 4.

896. *Femme ailée et couronnée, s'élevant dans les airs.*

Elle tient une couronne de la main gauche et de l'autre une guirlande de fleurs et de fruits ; elle est vue presque de face, les yeux baissés.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,370. — L. 1,570. — Salle 4.

897. *Minerve, coiffée d'un casque, la main droite posée sur son bouclier.*

Elle est vue à mi-corps, presque de face.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — 1,520. — L. 0,800. — Salle 5.

898. *Apollon, couronné de lauriers, tenant son arc de la main gauche.*

Il est vu à mi-corps, de trois quarts, tourné à gauche.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,520. — L. 0,800. — Salle 5.

899. *Hercule assis auprès d'une colonne, la jambe gauche relevée.*

On voit à ses pieds le lion, le taureau et l'hydre.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,170. — L. 1,090. — Salle 5.

Carton pour le médaillon couleur de bronze, représentant *Hercule qui se repose après ses travaux*, au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Et. Baudet.

900. *Saint Sigismond (?) et sainte Agnès.*

Saint guerrier agenouillé sur les nuages, tenant une palme de la main gauche et ayant un chien auprès de lui ; une sainte tenant une palme est aussi agenouillée vers la droite. Un agneau est devant elle.

Au-dessous, deux anges supportent la couronne royale.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,260. — L. 1,650. — Salle 5.

901. *Louis XIV debout, vêtu en empereur romain, ayant auprès de lui une femme portant un faisceau, remet d'une main le bâton de commandement à un guerrier à droite, et pose une couronne sur le front d'un second guerrier qui s'incline, à gauche.*

A la pierre noire rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,480. — L. 1,510. — Salle 5.

Carton pour le médaillon couleur de lapis, représentant *le Roi qui*

donne des récompenses aux chefs de ses armées, au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Simonneau l'aîné.

902. *Louis XIV assis, vêtu en empereur romain, reçoit la supplique que lui présente un homme agenouillé.*

On voit à sa gauche une femme debout, tenant le caducée et la corne d'abondance ; à gauche, deux hommes portent des ballots.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,470. — L. 1,560. — Salle 5.

Carton pour le bas-relief, couleur de lapis, représentant *le Roi qui rétablit le commerce*, au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Simonneau l'aîné.

903. *Louis XIV, assis sur son trône, couronné de lauriers et vêtu en empereur romain, reçoit une supplique que lui remet un personnage agenouillé.*

A droite, auprès du roi, une femme debout, vue de profil, représentant la justice.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,450. — L. 1,540. — Salle 5.

Carton pour le bas-relief, couleur de lapis, au plafond du grand escalier de Versailles, représentant *le Roi réformant les abus qui s'étaient glissés dans l'administration de la justice*.

Gravé par Simonneau l'aîné.

904. *Figure d'ange drapé, la tête inclinée, vu de trois quarts, tourné à gauche, à mi-corps.*

A la pierre noire et à la sanguine, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,180. — L. 1,030. — Salle 5.

Carton pour le plafond de la chapelle de Sceaux.

Gravé par Gérard Audran, 1681.

905. *Combat de cavaliers qui traversent un fleuve.*

La Victoire, qui plane au-dessus, conduit un guerrier ; à droite, figure allégorique du fleuve et une naïade.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — — H. 1,470.— L. 1,970.— Salle 5.

Carton pour le médaillon couleur lapis, au plafond du grand escalier de Versailles, représentant *le Roi donnant des ordres à ses troupes pour leur faire passer le Rhin à la nage.*

Gravé par Ét. Baudet.

906. *Homme nu, les bras croisés sur la poitrine, vu de face.*

Le bas du corps forme gaîne.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,190. — L. 0,880. — Salle 5.

Carton pour l'un des termes représentant *le Mois d'octobre*, à l'angle du plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Ét. Baudet.

907. *Figure de femme représentant l'Afrique.*

Elle est à demi-nue et tient une rame; on voit auprès d'elle une corne de rhinocéros. Son attitude est celle de la douleur.

A la pierre noire et à la sanguine, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,140. — L. 1,600. — Salle 5.

908. *Louis XIV, en empereur romain, ayant auprès de lui une femme qui tient l'épée et les balances de la justice, reçoit la soumission d'un guerrier et d'une femme qui conduit un lion.*

A gauche, deux vieillards drapés.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris.— H. 1,480. — L. 1,980. — Salle 5.

Carton pour le bas-relief du plafond du grand escalier de Ver-

sailles, représentant *l'Ambassade d'Espagne qui fait satisfaction au Roi et déclare, en présence des autres ambassadeurs, que l'Espagne cède la préséance à la France.*

Gravé par Simonneau l'aîné.

909. *Louis XIV à cheval, en costume romain, donne des ordres à trois guerriers qui l'accompagnent.*

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,600. — L. 2,180. — Salle 5.

Carton pour le bas-relief couleur de lapis, représentant *le Roi donnant ses ordres à trois généraux,* au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Simonneau l'aîné.

910. *Louis XIV, vêtu en empereur romain, debout sous un dais, étend une main de chaque côté pour faire conclure la paix à des envoyés de l'Orient et de l'Europe, qui lui remettent leurs armes.*

Une femme personnifiant la Bonté est auprès du roi.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris.— H. 1,620. — L. 2,280. — Salle 5.

Carton pour le bas-relief, couleur de lapis, représentant *le Roi recevant les ambassadeurs des nations,* au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Simonneau l'aîné.

911. *Louis XIV à cheval, en empereur romain, accompagné de Minerve, reçoit les supplications de femmes agenouillées, qui lui offrent les clefs des villes qu'il a conquises.*

A la pierre noire, rehaussé de blanc sur papier gris. — H. 1,470. — L. 1,980. — Salle 5.

Carton pour le bas-relief, couleur de lapis, au plafond du grand

escalier de Versailles, représentant *le Roi recevant l'hommage des villes de la Franche-Comté.*

Gravé par Étienne Baudet.

912. *Une femme assise, personnifiant la force, tient un poignard de la main droite.*

Elle a un lion à ses côtés, et un enfant est auprès d'elle.

A la pierre noire et à la sanguine, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,140. — L. 1,590. — Salle 5.

913. *Femme drapée, assise sur un trône et entourée de trophées.*

Elle tient deux clefs de la main droite, et un sceptre de la gauche.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,170. — L. 1,090. — Salle 5.

Carton pour le médaillon, couleur de bronze, au plafond du grand escalier de Versailles, représentant *l'Autorité souveraine.*

Gravé par Ét. Baudet.

914. *Figure de vieillard drapé, terminé en hermès, les bras croisés, tourné de trois quarts à gauche.*

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris.— H. 1,200. — L. 0,870. — Salle 5.

Carton pour le terme de l'angle du plafond du grand escalier de Versailles, représentant *le Mois de Février.*

Gravé par Ét. Baudet.

915. *Figure d'ange, vu à mi-corps, les yeux levés au ciel et les bras ouverts.*

La tête est de profil, tournée à droite.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,340. — L. 1,830.— Salle 5.

Étude pour le plafond de la chapelle de Sceaux.

Gravé par Gérard Audran 1681.

916. *Groupe de deux figures dans les airs.*

L'une, assise dans le haut, tient un pampre de la main droite et une couronne de la gauche; celle qui est au dessous est une Renommée tenant de chaque main une trompette.

Ce groupe est reproduit, avec quelques légers changements, dans la composition de Lebrun et Van der Meulen (voyez ci-dessus n° 857), qui représente le retour de la guerre.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,370. — L. 1,170. — Salle 7.

917. *Hercule, le haut du corps nu, appuie le bras droit sur sa massue, et a la main gauche levée.*

La tête est de trois quarts, tournée à droite.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,780. — L. 1,080. — Salle 7.

Carton pour la figure d'Hercule, à côté du globe semé de fleurs de lis, au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Ét. Baudet.

918. *Femme ailée et drapée, la tête couronnée de lauriers, de profil perdu, tournée à gauche.*

Elle tient des fleurs dans la main droite.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 2,230. — L. 1,720. — Salle 7.

Carton pour l'une des Victoires à l'angle du plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Ét. Baudet.

919. *Louis XIV à cheval, vu de profil, ordonne une attaque de la main droite.*

Devant lui, deux jeunes princes à cheval, et un personnage à pied tenant son chapeau de la main gauche.

A la pierre noire sur papier gris. Mis au carreau. — H. 2,050. — L. 2,960. — Salle 7.

920. *Femme ailée, couronnée de lauriers, le haut du corps nu, s'élevant dans les airs.*

Elle soutient une guirlande de fleurs et est vue de dos.

A la pierre noire, rehaussé de blanc sur papier gris.— H. 2,420. — L. 1,710. — Salle 7.

Carton pour l'une des victoires, à l'angle du plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Et. Baudet.

921. *Femme ailée et drapée, s'élevant dans les airs, les bras levés, tournée de trois quarts à droite.*

Un coq est devant elle.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,060. — L. 0,860. — Salle 7.

Carton pour le bas-relief couleur de bronze, au plafond du grand escalier de Versailles, représentant la *Vigilance*.

Gravé par Et. Baudet.

922. *Figure d'homme nu, dont le bas du corps forme gaîne.*

Il est vu de face, souriant, les bras au-dessus de la tête.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,190. — L. 0,870. — Salle 7.

Carton pour le terme du plafond du grand escalier de Versailles, représentant le *mois de septembre*.

Gravé par Et. Baudet.

923. *Femme ailée s'élevant dans les airs, le haut du corps nu, la tête inclinée en arrière, les bras levés.*

Elle est tournée de trois quarts à droite.

A la pierre noire sur papier gris. H. 1,980. — L. 1,800 — Salle 7.

924. *Jeune femme assise, couronnée de lauriers, tenant un cahier sur son genou.*

Des instruments de musique sont à ses pieds. On voit à gauche, auprès d'un arbre, un vieillard lisant.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,060. — L. 0,980. — Salle 7.

Carton pour le bas-relief couleur d'or, au plafond du grand escalier de Versailles, représentant la *Poésie qui célèbre les actions héroïques du roi.*

Gravé par Et. Baudet.

925. *Figure d'homme nu, couronné de fleurs, dont le corps se termine en gaîne.*

Il a les bras levés au-dessus de la tête et est vu de profil, tourné à gauche.

A la pierre noire sur papier gris. — H. 1,170. — L. 0,870. — Salle 7.

Carton pour l'un des termes du plafond du grand escalier de Versailles, représentant le *mois d'avril.*

Gravé par Et. Baudet.

926. *Louis XIV debout, la tête nue, en empereur romain, ayant la main droite appuyée sur le bâton de commandement.*

Il est tourné de trois quarts à droite.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — Mis au carreau. — H. 2,200. — L. 1,570. — Salle 7.

Étude pour la figure du roi, dans le compartiment du plafond de la galerie de Versailles, représentant la *Franche-Comté conquise pour la seconde fois, en* 1694.

Gravé par Simonneau.

927. *Fragment d'un épisode militaire.*

On voit au premier plan des chevaux débridés, des barri-

ques défoncées et un amas de boulets ; dans le lointain, une marche de cavaliers ; à droite, un groupe nombreux.

A la pierre noire sur papier gris. Le côté droit du dessin est de forme cintrée.—H. 1,970. — L. 3,160.— Salle 7.

Ce carton paraît avoir été exécuté en collaboration avec Van der Meulen.

928. *Louis XIV à cheval, coiffé d'un chapeau à plumes, accompagné de deux jeunes princes.*

Il est vu de profil, tourné à droite.

A la pierre noire sur papier gris. — H. 2,180. — L. 1,460. — Salle 7.

929. *Figure d'ange volant sur les nuages, ayant les mains jointes et regardant au ciel.*

Il est vu de trois quarts, la tête à droite.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris — H. 1,780. — L. 1,080. — Salle 7.

Carton pour la coupole de la chapelle du château de Sceaux. Gravé par Gérard Audran en 1681.

930. *Moïse change en serpent la verge d'Aaron.*

Composition de douze figures drapées. D'après le tableau du Poussin, qui appartient au Musée du Louvre.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — Mis au carreau. — H. 2,470. — L. 4,540. — Salle 8.

Ce carton paraît avoir été destiné à servir de modèle à une tapisserie.

931. *Une femme ailée et drapée, accompagnée de quatre Amours, se voit au-dessus d'un médaillon ovale posé sur des trophées.*

L'un des Amours est debout, le pinceau à la main.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 2,470. — L. 1,670. — Salle

932. *Louis XIV, en empereur romain, est assis sur un trône, devant lequel une femme couronnée est agenouillée.*

Une seconde femme, aux pieds du roi, tient un livre à la main; à droite, la justice chasse des coupables.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — Mis au carreau. Forme ovale. — H. 2,470. — L. 2,180 — Salle 8.

Carton pour le médaillon du plafond de la galerie de Versailles, représentant *l'Ordre rétabli dans les Finances*. 1662.

Gravé par Will.

933. *Deux hommes à demi-nus, tournés vers la gauche, portant un faisceau d'armures, de casques et de sabres.*

A la pierre noire sur papier gris. — Mis au carreau. — H. 2,470. — L. 2,000. — Salle 8.

Carton pour le médaillon du plafond de la galerie de Versailles, représentant le *Roi qui arme sur terre et sur mer*. 1672.

Gravé par Cars et Simonneau.

934. *Louis XIV, en empereur romain, est assis, ayant à côté de lui une femme debout, coiffée d'un casque.*

Il tend la main vers une femme couronnée, qui s'agenouille.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — Mis au carreau. Forme ovale. — H. 2,470. — L. 2,180. — Salle 8.

Carton pour le médaillon du plafond de la galerie de Versailles, représentant la *Protection accordée aux beaux-arts*. 1663.

Gravé par Surrugue.

935. *Une femme debout, coiffée d'un casque, la main droite appuyée sur un bouclier, reçoit les supplications d'une autre femme.*

On voit un lion à leurs pieds et trois figures dans le fond.

A la pierre noire sur papier gris. — Mis au carreau. Forme ovale. — H. 2,230. — L. 1,700. — Salle 8.

Carton pour le médaillon du plafond de la galerie de Versailles, représentant la *Prééminence de la France reconnue par l'Espagne.* 1662.

Gravé par Lépicié.

936. *Fragment d'une bataille.*

A gauche, un cavalier frappe de son sabre un homme à genoux ; à droite, des cavaliers poursuivent l'ennemi.

A la pierre noire sur papier gris. — Mis au carreau. — H. 2,460. — L. 1,600. — Salle 8.

937. *Une femme, tenant un bouclier fleurdelysé, l'épée à la main, s'apprête à frapper quatre guerriers renversés devant elle.*

A gauche, un aigle s'élève dans les airs.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — Forme ovale. — H. 2,220. — L. 1,700. — Salle 8.

Carton pour le médaillon du plafond de la galerie de Versailles, représentant la *Défaite des Turcs en Hongrie par les troupes du roy.* 1664.

Gravé par Tardieu fils.

938. *Louis XIV, en empereur romain, est assis, la main appuyée sur un livre ouvert ; la Justice est debout auprès de lui.*

Le roi foule aux pieds un homme qui retient de ses mains crispées et de ses dents des sacs d'argent.

Dans le haut, la Vengeance poursuit des hommes qui s'enfuient.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — Mis au carreau. Forme ovale. — H. 2,470. — L. 2,170. — Salle 8.

Carton pour le médaillon du plafond de la galerie de Versailles, représentant la *Réformation de la justice*. 1667.

Gravé par Tardieu père.

939. *Deux hommes presque nus, portant des boucliers et des casques.*

L'un est agenouillé et vu de dos. Dans le fond, deux figures à peine indiquées.

A la pierre noire, sur papier gris. — Mis au carreau. H. 2,470. — L. 2,00. — Salle 8.

Carton pour la composition du cintre de la galerie de Versailles, du côté du salon de la Guerre, représentant l'*Alliance de l'Allemagne et de l'Espagne avec la Hollande*. 1672.

Gravé par Cars.

940. *Louis XIV assis, en empereur romain, donne des ordres à un homme qui emporte des ballots.*

Une femme tenant une corne d'abondance, et deux prisonniers enchaînés sont auprès du roi.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — Mis au carreau. Forme ovale. — H. 2,470. — L. 2,170. — Salle 8.

Carton pour le médaillon du plafond de la galerie de Versailles, représentant le *Rétablissement de la navigation*. 1663.

Gravé par Thomassin et Preisler.

941. *Un Amour, assis sur un char traîné par deux*

colombes, retrace, sur un médaillon de forme ovale, un trait de la vie de Louis XIV.

Dans le haut, une femme drapée remet une couronne à un Amour.

Dans le bas, un trophée d'armes.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 2,470. — L. 1,670. — Salle 8.

942. *Passage d'une rivière par une armée.*

On voit sur le second plan, à droite, de l'artillerie; deux cavaliers sont sur le premier plan.

A la pierre noire, sur papier gris. — H. 1,900. — L. 1,700. — Salle 9.

943. *Etude pour une figure de soldat courant, armé d'un bouclier et tenant un poignard.*

Il est vu de trois quarts, tourné à gauche.

A la pierre noire, sur papier gris. — Mis au carreau. H. 1,980. — L. 1,500. — Salle 9.

944. *Groupe de trois femmes.*

Celle du milieu est drapée, assise sur un aigle; la seconde, nue, à droite, étend les bras; la troisième, assise sur un lion, lève la tête au ciel avec effroi.

A la pierre noire, sur papier gris. — Mis au carreau. — H. 2,220. — L. 3,160. — Salle 9.

Carton pour la composition du cintre de la galerie, du côté du salon de la Guerre, à Versailles, représentant l'*Alliance de l'Allemagne et de l'Espagne avec la Hollande.* 1672.

Gravé par Cars.

945. *Deux femmes drapées, le sein nu, volant dans les airs.*

L'une, couronnée d'épis, tenant une faucille de la main

droite; l'autre couronnée de fleurs et portant une grappe.

A la pierre noire, sur papier gris. — Mis au carreau. — H. 1,980. — L. 1,780. — Salle 9.

Carton pour un fragment de la composition du plafond de la galerie de Versailles, représentant le *Roi qui arme sur terre et sur mer*. 1672.
Gravé par Simonneau et Cars.

946. *Homme presque nu, étendu, les deux mains derrière le dos.*

On voit un trophée d'armes auprès de lui. Il est de profil, tourné à gauche.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris.— H. 1,350. — L. 1,800. — Salle 9.

Carton pour une des figures d'esclaves, à un angle du plafond du grand escalier de Versailles.
Gravé par Et. Baudet.

947. *Homme nu, étendu, le bras gauche derrière le dos.*

Il est entouré de trophées et vu de dos, tourné vers la droite. La tête est de profil et cachée à moitié par l'épaule.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris.— Mis au carreau. — H. 1,470. — L. 1,770. — Salle 9.

Carton pour l'un des esclaves d'un angle, au plafond du grand escalier de Versailles.
Gravé par Et. Baudet.

948. *Homme nu, les bras croisés, la tête couronnée de lauriers; le corps se termine en hermès.*

Il est de trois quarts tourné à gauche.

A la pierre noire, sur papier gris. — Mis au carreau. — H. 1,780. — L. 0,980. — Salle 9.

Carton pour l'un des termes de la corniche du plafond, au grand escalier de Versailles.
Gravé par Et. Baudet.

949. *Groupe de femmes drapées, étendues dans l'attitude de la douleur.*

Au-dessus, une figure dont la tête manque et qui tient une épée. A droite, trois femmes agenouillées ; l'une a la tête cachée par sa draperie. On voit un hibou devant elles.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris.— Mis au carreau. — H. 2,110. — L. 3,170. — Salle 9.

Carton pour la composition du plafond de la galerie de Versailles, représentant la *Franche-Comté conquise pour la seconde fois.* 1674.

Gravé par Simonneau.

950. *Femme ailée et drapée, assise sur les nuages.*

Elle joue du sistre et est vue de trois quarts, tournée à gauche, les yeux levés au ciel.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris.— H. 2,240. — L. 2,510. — Salle 9.

951. *Louis XIV à cheval, accompagné d'un guerrier, marche à la tête d'une troupe de cavaliers.*

On voit deux grands arbres sur le premier plan de droite, et une ville dans le fond.

A la pierre noire, sur papier gris. — Forme ovale. — H. 1,900. — L. 1,700. — Salle 9.

952. *Femme drapée s'élevant dans les airs.*

Elle soutient un casque que surmonte une couronne fleurdelysée. Elle est de profil, tournée à gauche.

A la pierre noire, sur papier gris. — Mis au carreau. — H. 2,380. — L. 1,420. — Salle 9.

Carton pour l'une des figures de la composition du plafond de la galerie de Versailles, représentant le *Roi qui arme sur terre et sur mer.* 1672.

Gravé par Simonneau et Cars.

953. *Femme drapée, descendant des airs.*

Au-dessous d'elle, un Amour vu de dos, à mi-corps, soutient une corbeille.

A la pierre noire, sur papier gris.—H. 1,890.—L. 1,620. — Salle 9.

954. *Groupe de huit personnages vus à mi-corps, debout sur un balcon recouvert d'une tenture.*

A gauche, un sauvage coiffé de plumes.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — Mis au carreau. — H. 1,830. — L. 2,290. —Salle 10.

Carton pour les différentes nations de l'Amérique, peintes dans le grand escalier du château de Versailles.

Gravé par L. Surugue. 1720.

955. *Femme couronnée et drapée.*

Elle est assise, la jambe droite relevée sur le genou. On voit des livres à côté d'elle.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,670. — L 1,560. — Salle 10.

Carton pour l'une des Muses, au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Et. Baudet.

956. *Groupe de trois personnages, vus à mi-corps sur un balcon.*

On distingue deux nègres parmi eux.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris.— Mis au carreau. —H. 1,790. — L. 2,330. — Salle 10.

Carton pour les différentes nations de l'Afrique, peintes dans le grand escalier de Versailles.

Gravé par L. Surugue. 1720.

957. *Groupe de six personnages, en costumes orientaux, vus à mi-corps sur un balcon recouvert d'une tenture.*

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris.— H. 1,790. — L. 2,330. — Salle 10.

Carton pour les différentes nations de l'Asie, peintes dans le grand escalier du château de Versailles.

Gravé par L. Surugue. 1720.

958. *Même composition que le numéro précédent, avec quelques changements.*

A la pierre noire, à la sanguine, rehaussé de blanc, sur papier gris. — Mis au carreau. — H. 1,680. — L. 2,330. — Salle 10.

959. *Figure d'homme nu assis, les bras croisés, tête inclinée.*

On voit derrière lui des boucliers et des armes.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris.— H. 1,470. — L. 1,740. — Salle 10.

Carton pour l'un des esclaves d'un angle, au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Et. Baudet.

960. *Groupe de huit personnages en costume du temps de Louis XIV, vus à mi-corps, debout à un balcon.*

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris.— Mis au carreau. — H. 1,680. — L. 2,330. — Salle 10.

Carton pour les différentes nations de l'Europe, peintes dans le grand escalier du château de Versailles.

Gravé par L. Surugue. 1720.

961. *Groupe de trois hommes presque nus.*

Celui de gauche lève le bras, les deux autres emportent des armes.

A la pierre noire, sur papier gris. — H. 1,830. — L. 1,490. — Salle 10.

Carton pour les figures d'hommes forgeant des armes, dans la composition du cintre de la galerie de Versailles, du côté du salon de la Guerre, représentant l'*Alliance de l'Allemagne et de l'Espagne avec la Hollande*. 1672.

Gravé par Cars.

962. *Femme ailée, vue à mi-corps, tenant une trompette de chaque main.*

Elle regarde en bas.

A la pierre noire, sur papier gris.—H. 1,240. — L. 1,380. — Salle 10.

Carton pour une figure de la composition représentant le *Roi qui gouverne par lui-même*, au plafond de la galerie de Versailles. 1661.

Gravé par Dupuis le jeune et Tardieu fils.

963. *Un vase de jardin, orné d'anses et de masca rons en forme de têtes de taureau ailées.*

On voit au-dessous une pelle.

A la pierre noire, sur papier gris.— H. 0,980.— L. 0,580. — Salle 11.

964. *Femme drapée, assise, tenant un carton qui lui cache entièrement la tête.*

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,540. — L. 1,240. — Salle 11.

965. *Homme nu, étendu, vu de dos, les bras croisés.*

Il est entouré de boucliers et de casques.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — Mis au carreau. — H. 1,470. — L. 2,130. — Salle 11.

Carton pour une figure d'esclave, à l'un des angles du plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Et. Baudet.

966. *Figure de femme étendue, entourée d'une grande draperie, le haut du corps nu, la main droite sur le sein, tournée de trois quarts à gauche.*

On voit devant elle une hure de sanglier.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris.— — Mis au carreau. — H. 1,450. — L. 1,970. — Salle 11.

967. *Homme nu, étendu, les bras croisés sur la poitrine.*

On aperçoit devant lui un carquois, un turban et un casque.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris.— Mis au carreau. — H. 1,470. — L. 1,130. — Salle 11.

Carton pour une figure d'esclave, à l'un des angles du plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Et. Baudet.

968. *Deux soldats armés d'une pique et d'un mousquet.*

L'un d'eux est vu de dos. Dans le fond, d'autres soldats en marche.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris.— H. 2,280. — L. 1,520. — Salle 11.

969. *Femme assise, couronnée et drapée, le pied sur une tête humaine.*

Elle a la main gauche sur la hanche ; la tête inclinée est vue de trois quarts à gauche.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 1,570. — L. 1,570. — Salle 12.

Carton pour la figure de Clio, au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Ét. Baudet.

970. *Louis XIV à cheval, triomphant des ennemis foulés à ses pieds.*

Au-dessus de lui, Mars et Minerve dans les airs. On aperçoit une armée dans le lointain.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris.— H. 2,250. — M. 1,070. — Salle 12.

971. *Figure d'homme nu, couché.*

Une draperie lui recouvre la tête ; il est vu de trois quarts et tourné à gauche.

A la pierre noire, sur papier gris H. 1,430. — L. 1,970. — Salle 12.

Carton pour l'un des esclaves, au plafond du grand escalier de Versailles.

Gravé par Et. Baudet.

972. *Homme nu, à mi-corps, levant les bras pour frapper.*

Il est tourné de trois quarts à droite.

A la pierre noire, sur papier gris — H. 0,490. — L. 0,980. — Salle 12.

Carton pour l'une des figures du cintre de la galerie de Versailles,

du côté du salon de la Guerre, dans la composition qui représente l'*Alliance de l'Allemagne et de l'Espagne avec la Hollande*. 1672.

Gravé par Cars.

973. *Amour debout sur les nuages, la main droite levée et soufflant dans une trompette.*

Il est vu de trois quarts, tourné à gauche.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris.— H. 1,780. — L. 1,190. — Salle 12.

Carton pour une figure de l'un des angles du salon de la Guerre, à Versailles.

Gravé par Preisler.

974. *Femme ailée, couronnée de lauriers, étendue sur des nuages.*

Elle a le sein nu et est tournée de trois quarts à droite.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris.— H. 1,700. — L. 2,180. — Salle 12.

Carton pour l'une des figures de la composition du plafond de la galerie de Versailles, représentant le *Roi qui prend Maëstricht en treize jours*. 1673.

Gravé par Dupuis le jeune.

975. *Groupe de trois guerriers.*

Celui qui est au premier plan marche la tête baissée et porte la main droite à sa poitrine.

A la pierre noire, sur papier gris. — H. 1,920. — L. 1,110. — Salle 12.

Carton pour la composition du plafond de la galerie de Versailles, représentant le *Roi qui arme sur terre et sur mer*. 1672.

Gravé par Simonneau et Cars.

976. *Figure du Temps, couché sur les nuages.*

Il fait un signe de la main gauche.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris.— H. 1,660. — L. 2,170. — Salle 12.

977. *Un Amour, jouant de la trompette.*

On voit un aigle derrière lui.

A la pierre noire, sur papier gris. — H. 1,780. L. 1,240. — Salle 12.

Carton pour l'ornement d'un angle du salon de la Guerre, à Versailles.

Gravé par Preisler.

978. *Jupiter, assis sur les nuages, tient le foudre de la main droite.*

L'aigle est au-dessous de lui.

A la pierre noire, sur papier gris. — H. 1,720. — L. 1,620. — Salle 12.

Carton pour une figure de la composition du plafond de Versailles, qui représente le *Faste des puissances voisines de la France*

LE BRUN (Mme), *née* ÉLISABETH-LOUISE VIGÉE, *peintre, née à Paris le* 16 *avril* 1755, *morte à Paris le* 30 *mars* 1842.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française,** p. 50.

979. *Tête de jeune fille.*

Elle est vue de face, les yeux baissés, les cheveux recouverts d'un voile léger.

Signé : *Louise Vigée Lebrun.*

Au fusain, à l'estompe et au crayon blanc, sur papier gris. — H. 0,280. — L. 0,205

980. *Le baron de Breteuil, en buste.*

Il porte sur son habit le cordon et la plaque du St-Esprit ; il est vu de face.

Pastel ; forme ovale. — H. 0,780. — L. 0,620.

LE MOINE (FRANÇOIS), *peintre, né à Paris en* 1688, *mort à Paris le* 4 *juin* 1737.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 228.

981. *Une femme nue entrant au bain, soutenue par une autre jeune fille.*

Première pensée du tableau gravé par Laurent Cars, sous ce titre : *les Baigneuses*.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,179. — L. 0,130.

Collection Lempereur.

LE NAIN (*l'un des frères*), *nés à Laon vers la fin du seizième siècle, morts à Paris* (?) *les deux premiers en* 1648, *le troisième en* 1677.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 235.

982. *Deux Paysannes assises.*

L'une a la tête vue de profil, la seconde regarde le spectateur. Toutes deux ont les mains jointes et posées sur leurs genoux.

A la pierre noire, avec quelques touches de sanguine, et lavé de bistre, sur papier gris. — H. 0,409. — L. 0,288.

Collections Mariette et Huquier.

LÉPICIÉ (NICOLAS-BERNARD), *peintre, né à Paris le* 16 *juin* 1735, *mort à Paris le* 14 *septembre* 1784.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 356.

983. *Tête de jeune homme.*

Il est vu de face, les yeux baissés.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris brun. — H. 0,335. — L. 0,261.

Acquis de M. Defer, par décision du 14 novembre 1844, au prix de 10 fr.

984. *Buste de vieille femme.*

Elle est vue de face, la tête levée. Etude pour la figure de la mère, dans le tableau intitulé : *La Demande acceptée*. On dit que c'est la mère de Tardieu le graveur qui a servi de modèle.

Signé : *Lépicié*.

Aux crayons rouge, noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,198. — L. 0,162.

Acquis de M. Defer, par décision du 14 novembre 1844, au prix de 10 fr.

LE PRINCE (JEAN-BAPTISTE), *peintre et graveur, né à Metz en* 1733, *mort à Saint-Denis du-Port, près de Lagny-sur-Marne, le* 30 *septembre* 1781.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 292.

985. *Paysanne russe en habits de fête*

Elle est assise et vue de profil, les mains posées sur les genoux. La figure est entière.

Aux trois crayons et au pastel. — H. 0,510. L.— 0,230.

986. *Dame russe assise devant une table et tenant un livre à la main.*

Un manteau garni de fourrures l'enveloppe.

Aux crayons rouge et noir. — H. 0,309. — L. 0,235.

LE SUEUR (EUSTACHE), *peintre, né à Paris en novembre* 1617, *mort à Paris le* 30 *avril* 1655.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 335.

987. *Abraham renvoie Agar, qui tient par la main son fils Ismaël, et s'éloigne en retournant la tête vers le patriarche.*

Sur le second plan, est indiquée la figure de Sara.

Le Sueur peignit ce sujet pour le sieur Héron, *qui demeurait auprès du grand Chastelet*. Le tableau est actuellement au Louvre.

A la pierre noire. — H. 0,216. — 0,180.

Collection Crozat, nº 2719.

988. *Etude de femme drapée, agenouillée, tournée à gauche et exprimant une vive douleur.*

Pour le tableau peint par Le Sueur dans la maison de M. de Nouveau, à la place Royale, et représentant *Moïse exposé sur les eaux*. Il a été gravé par Baron, dans la collection Boydell, et est passé en Russie avec la galerie d'Houghton.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris brun. — H. 0,383. — L. 0,280.

989. *Moïse sauvé des eaux.*

Les suivantes de la fille de Pharaon contemplent avec

admiration l'enfant dans son berceau. Une jeune fille debout montre à la princesse la ville qui forme le fond de la composition.

A la mine de plomb. — H. 0,218. — L. 0,223.

E. Le Sueur peignit plusieurs fois ce sujet, notamment chez M. de Nouveau, place Royale, et chez M. de Fieubet.

990. *Etude de deux femmes drapées vues de profil, penchées en avant et regardant à droite.*

L'une est agenouillée, la seconde est debout et s'appuie sur la première.

Pour la composition du *Moïse sauvé des eaux*, dont le dessin précédent offre la disposition générale.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,413. — L. 0,296.

Coll. Mariette.

991. *Etude de quatre figures à mi-corps.*

A gauche, deux hommes debout; l'un d'eux tient une couronne. A droite, deux femmes, dont une est évanouie.

Pour une composition d'*Esther devant Assuérus.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris brun. — H. 0,280. — L. 0,397.

992. *Tobie fait enterrer les morts.*

Il est debout, à gauche. Deux hommes déposent dans une fosse un cadavre couvert d'une draperie; deux autres en prennent un sur un cheval.

Cette composition faisait partie de l'histoire de Tobie, peinte par Le Sueur chez M. de Fieubet, trésorier de l'épargne, pour la décoration de sa maison de *la rue des Lions, proche l'Arsenal*. Tableaux actuellement détruits ou égarés.

A la pierre noire et lavé à l'encre de Chine. — H. 0,25 — L. 0,195.

993. *Etude d'homme drapé, agenouillé, vu de profil et tourné à droite, étendant les bras et dans l'attitude de la surprise.*

Paraît être une première pensée pour la figure de Tobie, dans le tableau représentant la *Nuit des noces de Tobie*, peint pour M. de Fieubet. Il a été gravé par Ravenet, et est depuis longtemps en Angleterre.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,283. — L. 0,296.

994. *L'Ange exterminateur, les ailes déployées, l'épée à la main, passe au-dessus de plusieurs personnages morts ou mourants.*

On remarque, au milieu, un jeune homme s'affaissant et levant le bras; à droite, une femme à moitié couchée sur une pierre; sur le premier plan, un homme mort, étendu sur le dos.

A la mine de plomb et à la pierre noire, sur papier gris. Tiré aux carreaux. — H. 0,280. — L. 0,286.

Ce sujet, dont les angles devaient être arrondis, paraît avoir été destiné à une composition imitant un bas-relief.

Au verso, croquis très-léger de figures drapées. Un personnage, assis sur un trône, donne audience à un homme debout.

Acquis à la vente J. Boilly, en mars 1869, aux prix de 180 fr. (plus les frais).

Nous savons par Guillet de Saint-Georges, que Le Sueur avait traité chez M. de Fieubet l'histoire de Tobie, « tant dans le plafond d'une « salle que dans des *bas-reliefs feints de bronze rehaussés d'or* et « accompagnés de plusieurs ornements. » Nous venons de remarquer que le dessin décrit sous le présent numéro ressemble à un bas-relief. Le sujet paraît aussi se rapporter à l'histoire de Tobie. C'est vraisemblablement l'ange du Seigneur pénétrant dans le camp du roi Sennachérib, et faisant mourir en une nuit cent quatre-vingt-cinq mille Assyriens. Voyez IVe Livre des Rois, chap. XIX, verset 35; et Livre de Tobie, I, 21.

Notre dessin nous fait donc encore connaître l'une des compositions de l'histoire de Tobie. Voyez les deux numéros précédents.

995. *Zacharie, frappé de mutisme par le Seigneur, en punition de son incrédulité, recouvre la parole en écrivant sur une tablette le nom de Jean, que l'ange lui avait indiqué pour son fils.*

Une jeune femme agenouillée tient l'enfant devant Zacharie assis et écrivant. Un jeune homme et une femme âgée sont debout derrière lui. A droite, sur le second plan, un serviteur entre en tenant un vase ; à gauche, sainte Elisabeth est couchée sur son lit.

A la mine de plomb. — H. 0,253. — L. 0,310.

Les historiens de Le Sueur n'ont pas parlé de cette importante composition, qui paraît cependant avoir été exécutée, car le dessin est tiré aux carrés.

996. *Ange volant, tourné à droite, avançant la main gauche, qui devait tenir un lys.*

Etude séparée du bras droit levé vers le ciel.

Pour le tableau de l'Annonciation qui ornait l'église de *Mitry, entre Saint-Denis et Dammartin*, et qui fait maintenant partie du Musée du Louvre.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,414. — L. 0,260.

997. *Adoration des bergers.*

La sainte Vierge et cinq bergers agenouillés adorent ou contemplent avec admiration le Sauveur dans sa crèche. Deux anges sont debout derrière ce groupe et au milieu de la composition. Fond d'architecture.

A la mine de plomb. — H. 0,210. — L. 0,263.

Ce dessin a été tiré aux carrés à la sanguine, et, en outre, rayé en partie de petits traits à la plume, dont Le Sueur s'aidait pour arriver à une perspective exacte.

998. *Etude pour une figure de sainte Vierge agenouillée et vue de profil, tournée à gauche et tenant devant elle l'Enfant Jésus sur son berceau.*

Pour une composition de l'Adoration des Bergers, dont le dessin a appartenu à M. Paignon-Dijonval et a été gravé par Landon (n° 13 de l'œuvre de Le Sueur.)

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,352. — L. 0,216.

999. *La sainte Vierge vue à mi-corps et de profil sur les nuages, portant l'Enfant Jésus, qui se tient debout à son cou.*

Tous deux tendent le bras et regardent en bas.

Cette étude paraît être une première pensée pour un dessin représentant la Vierge et l'Enfant apparaissant sur les nuages à saint Jean et à saint François agenouillés, exécuté par Le Sueur pour servir de frontispice à un *petit office de la sainte Vierge.* Il a été gravé par A. Bosse en 1655.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,276. — L. 0,233.

1000. *La Vierge, tenant le corps du Sauveur mort appuyé contre ses genoux, apparaît sur les nuages à César de Bus, fondateur de la congrégation de la doctrine chrétienne, agenouillé devant un prie-Dieu.*

A la pierre noire et à la mine de plomb. — H. 0,209. — L. 0,147.

Ce dessin a été gravé par J. Couvay et a fait partie de la collection Mariette. Il est des premiers temps du maître.

1001. *Jésus embaumé et enseveli.*

Tandis que saint Joseph d'Arimathie et deux autres per-

sonnages se livrent à ces soins pieux, la Madeleine baise les pieds du Sauveur.— La sainte Vierge contemple avec douceur le corps de son fils étendu devant elle.

Dans le haut du dessin, le maître a reproduit en quelques traits de crayon et en très-petites figures sa composition avec changements.

A la mine de plomb et lavé d'encre de Chine. — H. 0,154. — L. 0,201.

1002. *Femme morte étendue sur son lit, près duquel se trouvent un homme debout et penché, et une femme agenouillée, drapée de longs vêtements, les bras étendus et parlant à un personnage qui ne figure pas dans le dessin.*

Etude pour le tableau représentant *saint Pierre ressusciant Dorcas*, peint par Le Sueur sur un autel de St-Etienne-du-Mont.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,565. — L. 0,420.

1003. *Saint Paul debout, vu de face et prêchant.*

Etudes séparées des deux mains dans des proportions plus fortes.

C'est la figure principale du célèbre tableau de saint Paul à Ephèse (peint en 1649 pour le mai de Notre-Dame de Paris), qui fait partie du Musée du Louvre.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,405. — L. 0,253.

1004. *Etude des deux mains d'un homme écrivant.*

Pour l'une des figures qui se trouvent à gauche, sur le second plan, dans le tableau de saint Paul à Ephèse.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,120. — L. 0,153.

1005. *Etude d'homme debout et drapé, vu de profil et descendant une marche.*

Etudes séparées de la tête, des deux mains et des deux pieds, dans des proportions plus fortes.

Pour l'une des figures qui se trouvent à droite, dans le tableau de saint Paul à Ephèse.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,422. — L. 0,241.

Collection Lempereur.

1006. *Etude d'homme nu, agenouillé et appuyé sur ses mains, tourné à gauche.*

Pour la figure de l'homme qui souffle le feu dans le tableau de saint Paul à Ephèse.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,431. — L. 0,261.

1007. *Etude d'homme nu agenouillé, appuyé sur une main, tourné vers la droite.*

Pour la figure de l'un des bourreaux, attisant le feu, dans le tableau du martyre de saint Laurent, peint par Le Sueur pour l'église Saint-Germain-l'Auxerrois et gravé par Gérard Audran. Il a fait partie du cabinet Lalive de Jully.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,206. — L. 0,328.

Collection Mariette.

1008. *Etude d'homme nu, debout, les jambes écartées, les bras tendus, et tourné vers la droite.*

Pour la figure du bourreau qui enlève la draperie du saint, dans le martyre de saint Laurent.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,372. — L. 0,250.

1009. *Etude d'homme nu, debout, tourné à droite et les bras tendus.*

Etude séparée de la tête et du haut du corps, avec quelque variante.

Pour la même figure que le dessin précédent. La pensée est la même, mais le mouvement est un peu différent. Les jambes sont moins écartées, le haut du corps est plus renversé en arrière.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,418. — L. 0,253.

1010. *Etude d'homme nu, vu de trois quarts, penché en avant et tenant de ses deux mains une corbeille renversée.*

Première pensée pour l'une des figures de bourreau. Même tableau.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,345. — L. 249.

1011. *Etude d'ange agenouillé sur les nuages, les mains jointes, le corps tourné vers la gauche, la tête penchée en avant.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,315. — L. 0,233.

1012. *Etude d'ange debout, tourné vers la droite, levant le bras gauche.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,428. — L. 0,232.

1013. *Etude pour la figure de Raymond Diocrès, dans le second tableau de la suite de saint Bruno.*

Le docteur vient de mourir. Il est étendu sur son lit, la

main droite sur la poitrine, le bras gauche le long du corps, la tête un peu renversée en arrière, la bouche entr'ouverte.

A la pierre noire et au crayon blanc, sur papier gris-jaune. — H. 0,135. — L. 0,213.

Donné par M. J.-A. Carrier, peintre, le 10 juillet 1866.

1014. *Etude d'homme nu agenouillé, coiffé d'un casque et étendant le bras droit.*

Pour une figure de soldat du tableau de la suite de saint Bruno, représentant saint Bruno paraissant en songe au comte Roger.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,259. — L. 0,359.

1015. *Etude d'homme nu, coiffé d'un casque et dormant sur une pierre.*

Pour une figure de soldat du même tableau.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,213. — L. 0,359.

1016. *Etude et première pensée pour la composition de Darius faisant ouvrir le tombeau de Nitocris.*

Tableau qui, après avoir fait partie de la collection Crozat, est entré dans la galerie de l'Ermitage, à St-Pétersbourg.

Ce dessin est couvert de petits carreaux au moyen desquels Le Sueur cherchait à se rendre compte de la perspective de sa composition, et des proportions de chaque figure ou de chaque objet qui devait y entrer. L'artiste a en outre écrit sur chacun des détails du monument qui forme la droite, les dimensions qu'il était censé avoir.

Au verso, les lignes suivantes nous montrent avec quel

soin il s'était livré à ces recherches et quel en avait été le résultat :

« *Le devant du tombeau est posé a....*	10 *pieds.*
« *Le tombeau a de longs.....*	20 »
« *Du tombeau aux arbres .....*	42 »
« *Des arbres à la pyramide.....*	24 »
« *La pyramide a de largeur et profondeur.....*	14 »
« *De la pyramide aux arcs.....*	58 »
« *Les arcs ont de profondeur .....*	24 »
« *Des arcs à la pyramide du loing...*	72 »
« *Font en tout.....*	264 *pieds.*

« *Les arbres sonts à trois fois plus loings que la baze du tableau n'est large qui sonts* 72 *pieds dans le tableau.*

« *La pyramide est a quatre fois.*

« *Les arcade sont possez a* 168 *pieds dans le tableau.*

« *Ils ont de hauteur* 16 *pieds de vide et* 8 *pieds de large.* »

A la mine de plomb, à la plume et à la sanguine. — H. 0,300. — L. 0,210.

Acquis à la vente Silvestre, décembre 1851.

1017. *Darius faisant ouvrir le tombeau de Nitocris.*

Ce dessin est plus avancé et se rapproche beaucoup plus de la peinture que celui du même sujet décrit sous le numéro précédent. Déjà toutes les figures sont arrêtées, et pour la plupart entièrement différentes de la première pensée.

A la pierre noire et à la mine de plomb. — H. 0,272. — L. 0,222.

1018. *Curtius se précipite dans le gouffre.*

Les assistants expriment leur terreur. On remarque à

gauche de la composition une jeune femme tenant son enfant par la main et cherchant à s'éloigner.

A la mine de plomb. — H. 0,269. — L. 0,237.

Ce dessin, mis aux carrés, a été exécuté en peinture pour M. Planson.

Collection Crozat, nº 2718.

1019. *Offrande à Diane.*

La déesse est debout à la droite du dessin, ayant près d'elle un lévrier. Plusieurs jeunes filles agenouillées ou debout lui présentent ou lui apportent leurs corbeilles pleines de fleurs.

A la pierre noire et lavé de bistre. — H. 0,291. — L. 0,364.

1020. *Le Parnasse.*

Minerve préside l'assemblée des Muses. Mercure, assis auprès de la déesse et son caducée en main, lit avec elle les vers écrits sur une tablette qu'elle tient sur ses genoux. Les trois Grâces voltigent au-dessus de ce groupe, sur lequel elles jettent des fleurs, tandis que la Renommée, les ailes déployées, fait résonner sa trompette. Les Muses debout, couchées ou assises, sont attentives à la voix de la déesse. Des Amours suspendant des guirlandes aux branches des lauriers, ou jouant avec les cygnes du fleuve Hippocrène couché sur le premier plan, enrichissent la composition. A droite, les abeilles déposent leur miel dans la bouche de petits génies endormis.

A la mine de plomb et légèrement lavé. — H. 0,382. — L. 0,491.

Le Sueur avait exécuté ce sujet en un tableau de forme octogone, peint, *de bleu sur fond d'or*, au plafond de l'appartement des bains de la reine Anne d'Autriche, au Louvre.

Notre dessin a été gravé par J. Coëlemans lorsqu'il faisait partie du cabinet Boyer d'Éguilles.

1021. *Le Parnasse.*

Cette composition, moins nombreuse en figures que celle du numéro précédent, paraît être celle qui a été exécutée en peinture au plafond de l'appartement des bains de la Reine. La forme octogone qui était aussi celle de la peinture, la mise au carreau, la position des figures qui plafonnent plus que dans le n° 1020, tout se réunit pour nous faire penser que le dessin du cabinet Boyer d'Eguilles était une première pensée, dont nous possédons ici la disposition définitive.

Minerve est assise vers la droite. Mercure voltigeant au-dessus d'elle indique avec son caducée un passage du livre qu'elle tient ouvert sur ses genoux. Les Muses sont placées sur les différents plans du dessin, à peu près comme dans la première pensée. Le maître a supprimé les trois Grâces, la figure de la Renommée, les Amours jouant dans les arbres ou avec les cygnes, et les petits génies endormis. Il a laissé la figure d'Hippocrène tenant son urne et couché sur le premier plan.

A la mine de plomb et à la pierre noire.— Forme octogone. — Mis aux carreaux. — H. 0,316. — L. 0,397.

Un dessin du Parnasse de Le Sueur a fait partie d'une vente faite par M. de Saint-Morys en 1785, mais nous ne pouvons savoir si c'est du dessin que nous venons de décrire ou du précédent qu'il s'agit.

1022. *Clio assise, le corps de face, la tête de profil, tournée à gauche, le sein nu.*

Elle tient une trompette de la main droite; le bras gauche est appuyé sur une lyre.

Pour l'un des tableaux du salon des Muses, à l'hôtel Lambert, maintenant au Louvre.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,386. — L. 0,239.

1023. *Nymphe assise, vue de dos, le bras droit appuyé sur son urne.*

Une draperie légère couvre ses genoux.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,285. — L. 0,323.

1024. *La Monarchie française, assise, appuyée sur un globe, est couronnée par la Victoire.*

Près d'elle, Minerve debout va s'élancer pour abattre les ennemis de la France, déjà à moitié terrassés par la Justice, assise à gauche et tenant un glaive à la main.

A la mine de plomb. — H. 0,277. — L. 0,196.

Ce dessin et le suivant sont les premières pensées d'un grand tableau qui fut placé dans la chambre du roi, au Louvre.

Cet important ouvrage n'y resta pas longtemps. Il fut déplacé par suite (dit Guillet de Saint Georges) des intrigues du peintre Romanelli, et nul ne sait ce qu'il est devenu, non plus que les autres tableaux, en grand nombre, peints par Le Sueur pour les appartements de la reine Anne d'Autriche.

1025. *Triomphe de la Monarchie française.*

La disposition générale est la même que celle du dessin précédent. Seulement, au-dessus de la figure principale, planent deux Victoires ou Renommées au lieu d'une. A gauche, dans le ciel, on remarque Apollon sur son char.

A la pierre noire et à la mine de plomb. — H. 0,286. — L. 0,202.

Tiré aux carrés, ainsi que le précédent.

1026. *Un homme âgé, vêtu à l'antique, tenant un livre ouvert sur ses genoux, est assis au*

milieu de la composition et s'appuie sur Minerve.

La Prudence est près d'eux. Mercure et le Silence complètent le groupe.

A la mine de plomb. — H. 0,287. — L. 0,240.

Ce dessin, mis aux carrés, a servi pour le tableau connu sous le nom du *Ministre parfait* ou du *Ministre d'État*, qui figura dans plusieurs collections célèbres, entre autres dans celle de Randon de Boisset. Il avait été peint pour M. Planson. On en connaît l'estampe par Tardieu.

Collection Crozat, nº 2714.

1027. *L'éloquence, assise dans le ciel, entre la Musique et l'Harmonie.*

A la mine de plomb. — H. 0,183. — L. 0,227.

Ce dessin, fait en 1652, était destiné à Anne de Chambré, gentilhomme de M. le Prince et trésorier des guerres, qui le fit copier par A. Bosse, dans un précieux manuscrit sur vélin intitulé la *Rhétorique des dieux*, et contenant des pièces de luth de la composition de Denis Gaultier, le plus excellent joueur de luth de son temps. A. de Chambré était ami de Le Sueur, qui fit une seconde composition pour le manuscrit en question; elle y fut copiée par Nanteuil.

Collection Mariette.

1028. *Etude de jeune fille debout et vue de face, tenant de ses deux mains, sur sa tête, un objet qui n'est pas indiqué.*

Ses jambes sont remplacées par deux serpents enroulés. Pour une figure de cariatide.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,302. — L. 0,197.

1029. *Etude d'homme debout, un bâton sur l'épaule,*

et donnant la main à une femme qu'il paraît vouloir entraîner.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,412. — L. 0,281.

1030. *Etude d'homme drapé, vu de dos et s'élançant vers la droite, le bras levé.*

Il paraît vouloir arrêter un cheval indiqué près de lui.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,428. — L. 0,274.

Collection Mariette.

1031. *Etude de jeune fille vue à mi-corps, portant un paquet qu'elle appuie sur le rebord d'un mur en pierre, et pleurant.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,223. — L. 0,179.

1032. *Jeune fille voilée et couverte de longues draperies tombant à terre, portant sur ses épaules les bâtons d'un brancard qu'elle tient de ses deux mains.*

Elle est tournée vers la gauche.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,430. — L. 0,234.

Collection Mariette.

Recueil d'études de LE SUEUR, *pour l'histoire de saint Bruno.*

1033. *Etude d'enfant à moitié couché, étendant le*

bras gauche et semblant épeler une inscription.

Pour l'un des anges posés sur le fronton d'une des tables qui contenaient le panégyrique de saint Bruno.

A la pierre noire et rehaussé de blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,143. — L. 0,195.

Ce dessin se trouvait placé sur la feuille de titre du volume contenant les études de Le Sueur pour la suite des tableaux de l'*Histoire de saint Bruno*. Nous avons parlé de ce précieux recueil dans l'introduction de notre premier volume, page XXXIX. M. Villot en parle également dans sa Notice des tableaux de l'École française, pages 342 et 343.

Nous rapporterons ici l'inscription placée en tête du recueil par celui qui le vendit au roi Louis XVI :

« Desseins et études d'Eustache Le Sueur pour la *Vie de saint* « *Bruno*, peinte dans le petit cloître des Chartreux de Paris.

« Ces tableaux, qui dépérissaient à cause de l'humidité du lieu, « viennent d'être donnés au roy par les Chartreux, en 1776. Sa « Majesté a bien voulu les accepter à dessein de les faire restaurer. « Il faut espérer que l'habile artiste qui sera chargé de cette opé- « ration aura le même succès que Carle Maratte, qui restaura les « peintures de Raphaël au Vatican.

« Cette précieuse collection de dessins avait été formée, à Paris, « par Francanzani, parent et élève de Salvator Rosa. M. Crozat en « fit l'acquisition, dont il enrichit son célèbre cabinet de desseins; « après son décès, ils furent acheptés à sa vente, en 1741, par « M. le marquis de Gouvernet, à la mort duquel, arrivée en 1774, « M. Paillet, peintre et marchand de tableaux, s'en rendit adju- « dicataire. Enfin ils sont passés entre les mains de M. Lebrun, « peintre, qui, touché de la manière négligée dans laquelle ces « desseins étaient toujours demeurés entre les mains des premiers « possesseurs, les a confiés au sieur Glomy pour les arranger et « ajuster afin de conserver à la postérité les savantes pensées d'un « ouvrage qui a immortalisé le célèbre Le Sueur et a fait tant d'hon- « neur à l'École française. Il est aisé de voir, dans ces études, le « goût simple, correct et majestueux, qui rend cet excellent peintre « si semblable au fameux Raphaël, qu'on le croirait plutôt sorti de « l'École de ce grand maître que de celle du Vouet; cependant on

« aperçoit dans ses desseins le maniement du crayon ferme et plein « d'effet qu'il tenoit de son maître, en s'écartant de son goût de « composition souvent trop maniéré.

« Le Sueur commença le cloître des Chartreux en 1645 et le finit « en 1647, âgé de vingt-huit ans. »

1034. *Deux dessins :*

1° *Figure d'homme drapé debout, formant cariatide, tourné à gauche.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,395. — L. 0,160.

2° *Figure d'homme drapé debout, formant cariatide, tourné à droite.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,395. — L. 0,160.

Pour les figures disposées de chaque côté de l'une des tables qui étaient placées entre les tableaux, et sur lesquelles était inscrite, en vers latins, l'histoire de saint Bruno.

Ces deux figures ont été gravées avec celle décrite au numéro précédent, sur le frontispice de la suite d'estampes d'après les tableaux de la *Vie de saint Bruno*, due au burin de Chauveau.

1035. *Premier tableau. Raymond Diocrès, chanoine de Notre-Dame, prêchant dans cette église en présence de saint Bruno.*

Première pensée de l'ensemble.

Lavé de bistre sur crayon, et tiré aux carreaux. — Forme cintrée. — H. 0,340. — L. 0,225.

Cette première pensée présente de nombreuses différences avec la peinture. Ainsi, dans le dessin, la figure du saint Bruno est penchée en avant, tandis que dans le tableau elle est droite. Une femme tenant un enfant, assise sur le premier plan du dessin, a été remplacée par un vieillard. Enfin l'enfant tenant un chien, que l'on voit dans la peinture, n'existe pas sur le dessin.

1036. *Changements projetés pour le premier plan de la composition précédente.*

En avant, un vieillard assis à terre, tourné à gauche. Derrière lui, une femme debout, tenant un enfant, lui montre le prédicateur.

Lavé de bistre sur crayon. — H. 0,200. — L. 0,120.

1037. *Deux dessins :*

1° *Un vieillard assis, vu de face, la tête appuyée sur la main.*

Pour la figure de l'un des assistants dans la composition du premier tableau.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,210. — L. 0,155.

2° *Figure d'homme vu jusqu'aux genoux.*

Il est debout, vu de trois quarts, la tête levée, et écoute avec attention.

Pour la figure de saint Bruno, dans le premier tableau.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. —H. 0,210. — L. 0,155.

1038. *Deux dessins :*

1° *Demi-figure de vieillard debout, les bras croisés, les yeux levés au ciel.*

Il est de trois quarts, tourné vers la gauche.

Pour l'un des assistants, dans la composition du premier tableau.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H, 0,200. — L. 0,135.

2° *Demi-figure de vieillard regardant au ciel.*

Il est debout et presque de face. Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,200. — L. 0,135.

1039. *Vieillard assis, accoudé, vu de profil et tourné à gauche, la tête levée.*

Même composition ; même figure que celle du n° 1036.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,250. — L. 0,310.

1040. *Deux figures de vieillard, l'un debout, vu par le dos, regardant au ciel, et l'autre assis, tourné à droite.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,255. — L. 0,310.

1041. *Deuxième tableau. Mort de Raymond Diocrès.*

Première pensée de l'ensemble.

On voit au pied du lit deux enfants tenant des cierges qui, dans la peinture, sont remplacés par un vieillard. Le démon, que l'on voit dans le tableau, derrière la tête du mourant, ne se voit pas dans le dessin.

Lavé de bistre sur crayon et tiré aux carreaux. — Forme cintrée. — H. 0,335. — L. 0,230.

1042. *Etude d'homme agenouillé, le corps penché en avant, la tête appuyée sur les deux mains.*

Pour la figure de saint Bruno dans le deuxième tableau.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,240. — L. 0,400.

1043. *Deux dessins :*

1° *Une demi-figure d'homme, les mains jointes.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,168. L. 0,160.

2° *Une demi-figure d'homme tenant un crucifix dans les mains et se penchant en avant.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,168. — L. 0,215.

Même composition.

1044. *Deux dessins :*

1° *Une tête de vieillard tournée à droite, vue de trois quarts, les yeux levés au ciel.*

2° *Une tête de vieillard, vue de trois quarts, entourée d'une draperie et tournée vers le ciel.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,135. — L. 0,157.

Ces deux dessins, portés comme faisant partie de la composition du 2e tableau, ne nous semblent pas lui appartenir. Nous y verrions plutôt des études pour la tête de Raymond Diocrès dans le 3e tableau.

1045. *Deux dessins :*

1° *Etude d'homme drapé, agenouillé et tourné à droite, pleurant.*

Première pensée pour la figure de saint Bruno dans le deuxième tableau.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,260. — L. 0,185.

2° *Etude de vieillard drapé, agenouillé, tenant un livre à terre et levant la tête.*

Il est tourné à droite.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,260. — L. 0,185.

Nous ne trouvons nullement dans le 2e tableau cette figure que l'on prétend lui appartenir.

1046. *Troisième tableau. Obsèques de Raymond Diocrès.*

Première pensée de l'ensemble.

Dans le dessin, l'officiant a près de lui deux enfants effrayés, au lieu d'un. On ne voit pas derrière lui le saint Bruno debout et les mains jointes que l'artiste a introduit dans la peinture.

Lavé de bistre sur crayon et tiré aux carreaux.—Forme cintrée. — H. 0,334. — L. 0,230.

1047. *Etude d'homme couché, enveloppé d'un linceul, se soulevant avec effort.*

Pour la figure de Raymond dans le troisième tableau.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,230. — L. 0,410.

1048. *Deux dessins :*

1° *Demi-figure d'homme ouvrant les bras, dans l'attitude de l'étonnement.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,200. — L. 0,180.

2° *Demi-figure d'homme tenant la hampe de la croix.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,200. — L. 0,180.

Même composition.

1049. *Un prêtre en costume sacerdotal, debout, vu par le dos, ouvrant les bras.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,398. — L. 0.200.

1050. *Etude d'homme drapé de longs vêtements qui le recouvrent en entier, assis et tourné vers la droite.*

Première pensée pour la figure de Raymond. Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,268. — L. 0,200.

1051. *Demi-figure d'enfant, vu de profil, tourné à gauche, tenant un livre de ses deux mains.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. ,195 — L. 0,110.

1052. *Quatrième tableau. Saint Bruno en prières.*

Il est vu à genoux devant un prie-Dieu.

Dans le fond, deux hommes jettent en terre le corps de Raymond.

Première pensée de l'ensemble.

Lavé de bistre sur mine de plomb et tiré aux carreaux — Forme cintrée. — H. 0,330. — L. 0,225.

1053. *Etude d'homme à genoux, les bras croisés, la tête baissée, vu de profil et tourné à droite.*

Pour la figure de saint Bruno, même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,340 — L. 0,210.

1054. *Cinquième tableau. Saint Bruno enseignant la théologie.*

Première pensée de l'ensemble. Ce dessin offre peu de différences avec la composition définitive.

Lavé d'encre de Chine sur crayon et tiré aux carreaux. — Forme cintrée. — H. 0,338. — L. 0,225.

1055. *Saint Bruno enseignant la théologie.*

Autre première pensée qui diffère totalement de la peinture. Dans notre dessin, saint Bruno, au lieu d'être vu de profil et sur le premier plan, est de face et au fond de la composition. Les auditeurs sont vus de dos.

Lavé de bistre sur crayon. — Forme cintrée. — H. 0,335. — L. 0,225.

1056. *Etude d'homme assis, vu de profil, tourné à gauche, parlant et levant la main vers le ciel.*

Pour la figure de saint Bruno. Même compositio

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,345 — L. 0,210.

1057. *Une figure drapée, assise, tenant un livre, tournée vers la droite.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,347. — L. 0,215.

1058. *Homme drapé, assis, tenant un livre, tourné à droite, la main appuyée sur un banc.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,285. — L. 0,140.

059. *Vieillard assis, vu de face, accoudé sur le bras droit, tenant un livre de la main gauche.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,285. — L. 0,195.

060. *Deux demi-figures de jeunes hommes paraissant s'entretenir.*

L'un porte un livre et est vu de profil. Le second est de face.

Cette étude, inscrite par Lebrun comme faisant partie du cinquième tableau, appartient à la composition du tableau n° 6.

Au crayon noir. — H. 0,235. — L. 0,180.

1061. *Répétition, en plus petites proportions, du numéro précédent.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,190. — L. 0,175.

1062. *Deux figures assises et drapées, l'une de face, l'autre de profil et tournée à droite.*

Toutes deux tiennent des livres.

Cette étude, destinée à la composition du cinquième tableau, n'a pas été employée par Lesueur.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,300. — L. 0,240.

1063. *Sixième tableau. Saint Bruno et six de ses disciples partent pour se retirer dans une solitude.*

Première pensée de l'ensemble.

Dans la peinture, le maître a ajouté deux sphinx sculptés

sur le premier plan, et le groupe de jeunes gens qui fait l'objet des deux études nos 1060 et 1061.

Lavé d'encre de Chine sur crayon et tiré aux carreaux — Forme cintrée. — H. 0,330. — L. 0,225.

1064. *Figure d'homme debout tourné à droite, drapé et les bras croisés sur la poitrine.*

Etudes séparées des deux mains.

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,347. — L. 0,230.

1065. *Etude d'homme drapé, debout, vu de trois quarts, tourné vers la gauche et ouvrant les bras.*

Etudes séparées des deux mains.

Pour la figure de saint Bruno. Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,340. — L. 0,250.

1066. *Deux figures drapées, debout, tournées à droite.*

Ces figures, destinées à la même composition, n'ont pas été employées par le maître.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,410 — L. 0,270.

1067. *Etude pour le groupe des deux disciples s'embrassant : même composition.*

Etude séparée d'une main.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,280 — L. 0,220.

1068. *Demi-figure d'homme drapé, vu de profil et tourné à droite, les bras croisés sur la poitrine.*

Pour la même figure que le n° 1064.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,183. — L. 0,215.

1069. *Septième tableau. Apparition de trois anges à saint Bruno pendant son sommeil.*

Première pensée de la composition. Elle ne diffère qu'en peu de détails de la peinture.

Lavé d'encre de Chine sur crayon et tiré aux carreaux. — Forme cintrée. — H. 0,335. — L. 0,225.

1070. *Etude d'homme couché sur un lit.*

Etude séparée d'une main.

Pour la figure de saint Bruno, dans la même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,283. — L. 0,250.

1071. *Groupe de trois anges volant.*

Etude pour la même composition.

Au crayon noir. — H. 0,395. — L. 0,282.

1072. *Huitième tableau. Saint Bruno et ses compagnons distribuent leurs biens aux pauvres.*

Première pensée de l'ensemble. On voit, au premier plan, un groupe de trois figures (une femme et deux enfants) qui ne se retrouve pas dans la composition définitive, — à droite, un homme agenouillé et une figure debout que l'artiste a également omis dans le tableau.

Lavé de bistre sur crayon et tiré aux carreaux. — Forme cintrée. — H. 0,340. — L. 0,220.

1073. *Neuvième tableau. Saint Bruno et ses compagnons viennent se jeter aux pieds de saint Hugues, évêque de Grenoble.*

Première pensée de l'ensemble.

On remarque à droite une figure de jeune homme debout, et à gauche un chien qui ne se retrouvent pas dans la peinture. Le reste est semblable.

Lavé de bistre sur crayon et tiré aux carreaux. — Forme cintrée. — H. 0,337. — L. 0,225.

1074. *Figure d'homme debout, drapé, vu de profil et montant un degré.*

Il tient de la main droite un paquet enveloppé dans sa draperie.

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,35. — L. 0,205.

1075. *Etude de diacre debout, vu de face, tenant une mitre.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,350. — L. 0,145.

1076. *Etude d'homme drapé, agenouillé, vu de profil, tourné à droite et levant la tête.*

Pour la figure de saint Bruno, même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,240. — L. 0,170.

1077. *Etude, vue jusqu'aux genoux, de religieux debout et de face, tenant un chapeau.*

Pour la même figure que le numéro 1075.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,240. — L. 0,150.

1078. *Etude d'homme debout montant un degré, croisant les bras et levant la tête.*

Il est vu de profil, tourné à droite.
Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,300. — L. 0,220.

1079. *Dixième tableau. Saint Hugues conduit saint Bruno dans la solitude de la Chartreuse.*

Première pensée de la composition. La peinture offre peu de changements avec le dessin.

Lavé d'encre de Chine sur crayon et tiré aux carreaux. — Forme cintrée. — H. 0,336. — L. 0,223.

1080. *Deux dessins :*

1° *Etude d'homme à cheval tourné vers la droite, avançant la main gauche.*

Pour l'une des figures qui accompagnent l'évêque et saint Bruno.
Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,285. — L. 0,185.

2° *Etude pour le jeune homme à cheval qui marche derrière l'évêque et dont la monture se cabre.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,285. — L. 0,185.

1081. *Deux dessins :*

1° *Etude d'homme à cheval vu par le dos, levant le bras droit.*

Pour la figure de saint Bruno.
Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,280. — L. 0,185.

2° *Etude d'homme à cheval coiffé d'un chapeau, tournant la tête de trois quarts à droite.*

Pour la figure de l'évêque.
Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,280 — L. 0,185.

1082. *Etude d'homme debout vu par le dos, le corps penché, avançant le bras droit.*

Cette figure est placée parmi celles du 10e tableau, mais nous ne la retrouvons ni dans la peinture ni dans le dessin.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,300. — L. 0,240.

1083. *Etude d'un bras droit, nu, levé et paraissant soutenir un fardeau.*

Pour la figure décrite au numéro suivant.

Au crayon noir, sur papier gris. — H. 0,212. — L. 0,236.

1084. *Deux dessins :*

1° *Homme debout portant un paquet sur les épaules et marchant vers la droite.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,290. — L. 0,170.

2° *Répétition de la même étude.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,200. — L. 0,170.

1085. *Etude d'un bras droit, à demi-nu, tenant un fardeau.*

Pour la même figure que les dessins précédents.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,210 — L. 0,170.

1086. *Onzième tableau. Saint Bruno faisant construire la Grande-Chartreuse.*

Première pensée de l'ensemble. Elle diffère peu de la composition définitive.

Lavé d'encre de Chine sur crayon et tiré aux carreaux. — Forme cintrée. — H. 0,335. — L. 0,225.

1087. *Deux dessins :*

1° *Etude d'homme drapé debout, tourné à droite, avançant le bras et tenant un plan.*

Pour la figure de saint Bruno.
Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,316. — L. 0,167.

2° *Etude d'homme montant sur une échelle et portant sur l'épaule une pièce de bois.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,316. — L. 0,167.

1088. *Etude d'homme debout, faisant manœuvrer une pierre de taille qu'il tient de ses deux mains.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,300. — L. 0,180.

1089. *Etude d'homme debout, vu de face, les jambes écartées, se servant d'un levier.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,300. — L. 0,180.

1090. *Léger croquis pour l'ensemble de la même composition.*

Au crayon noir. — H. 0,220. — L. 0,170.

1091. *Douzième tableau. Saint Hugues donnant l'habit blanc à saint Bruno et à ses compagnons.*

Première pensée de l'ensemble. Les figures principales sont les mêmes que dans la peinture. Celles du second plan ont été changées.

Lavé d'encre de Chine sur crayon et tiré aux carreaux. — Forme cintrée. — H. 0,335. — L. 0,225

1092. *Etude de religieux agenouillé, le corps penché en avant, tourné vers la gauche.*

Pour la figure de saint Bruno dans le seizième tableau de la suite. C'est par erreur que Lebrun l'a compris parmi les figures du douzième tableau.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,180 — L. 0,260.

1093. *Etude d'évêque assis, vu de trois quarts, se penchant en avant et tenant une robe de religieux.*

Pour la composition du tableau n° 12.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,310. — L. 0,260.

1094. *Deux demi-figures de jeunes hommes nus.*

L'un tient les mains jointes, l'autre a les bas croisés sur la poitrine. Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,160. — L. 0,180.

1095. *Deux dessins :*

1° *Etude de religieux agenouillé, vu de profil, tourné à gauche et les bras croisés.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,300. — L. 0,150.

2° *Religieux à genoux, les mains jointes.*

Il est vu de profil, à gauche.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,300 — L. 0,150.

Pour les mêmes figures que le numéro précédent.

1096. *Deux dessins :*

1° *Etude de religieux debout, vu de face, les bras croisés.*

Au crayon noir sur papier gris. — H. 0,315. — L. 0,123.

2° *Répétition de la même étude.*

La tête de cette figure est légèrement inclinée à gauche. Même composition.

Au crayon noir, sur papier gris. — H. 0,315. — L. 0,123.

1097. *Deux dessins :*

1° *Demi-figure de diacre debout, vu de face.*

Elle paraît avoir été destinée à la même composition, mais n'a pas été employée.

Aux crayons noir et blanc sur papier gris. — H. 0,290. — L. 0,150.

2° *Etude de religieux à genoux, vu par le dos, le corps penché en avant.*

Pour la figure de saint Bruno.
Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,290. — L. 0,185.

1098. *Deux dessins :*

1° *Etude de diacre debout, vu de dos, avançant le bras droit et tourné vers la droite.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,300. — L. 0,140.

2° *Figure d'homme drapé, vu de face, les bras croisés sous son vêtement.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,300. — L. 0,135.

1099. *Treizième tableau. Le pape Victor III confirme l'institution des Chartreux.*

Première pensée de l'ensemble. — La disposition générale et le nombre des figures sont les mêmes. Mais, dans la peinture, le personnage assis devant le pape est tourné dans le même sens que les cardinaux et le pape lui-même, tandis que dans le dessin il est placé en sens inverse.

Lavé de bistre sur crayon et tiré aux carreaux.— Forme cintrée. — H. 0,325. — L. 0,220.

1100. *Vieillard debout, drapé, tourné à gauche et lisant.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,420. — L. 0,247.

1101. *Etude d'homme drapé, assis, vu de face, le deux mains appuyées sur les bras de son siége.*

Même composition. Pour l'une des figures du second plan.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,345. — L. 0,240.

1102. *Figure drapée, assise, levant le bras.*

Elle est vue de trois quarts à gauche, et tourne la tête à droite. Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,350. — L. 0,225.

1103. *Etude de cardinal assis, levant le bras gauche, tournant la tête à droite.*

Même figure que le dessin précédent, avec quelques différences de costume.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,350. — L. 0,225.

1104. *Etude de figure drapée, assise, vue par le dos.*

Long manteau traînant à terre.

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,395. — L. 0,265.

1105. *Répétition du dessin précédent, sans changements appréciables.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,395. — L. 0,265.

1106. *Quatorzième tableau. Saint Bruno donnant l'habit à plusieurs religieux.*

Première pensée de l'ensemble.

Les trois figures de premier plan n'ont pas été changées. Mais dans le tableau, on voit, derrière saint Bruno, un religieux debout, tenant un livre qui ne se trouve pas dans le dessin. Les figures du fond présentent aussi plusieurs variantes.

Lavé de bistre sur crayon et tiré aux carreaux.— Forme cintrée. — H. 0,330. — L. 0,230.

1107. *Deux dessins :*

1° *Etude de religieux agenouillé, le corps penché en avant, tourné à droite et vu de profil.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier ris. — H. 0,300. — L. 0,172

2° *Etude de religieux debout, tourné à gauche, vu de profil, tenant une robe.*

Pour la figure de saint Bruno.

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,300. — L. 0,172.

1108. *Deux dessins :*

1° *Etude de religieux vu à mi-corps et de face, étendant les bras et tenant un vêtement.*

Même composition.

Cette figure, qui se trouve dans la première pensée, n'a pas été employée dans la peinture.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,195. — L. 0,170.

2° *Etude de religieux vu à mi-corps, tourné de profil vers la gauche.*

Même composition.

Première pensée pour la figure de saint Bruno.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,195. — L. 0,170.

1109. *Deux dessins :*

1° *Etude de jeune homme drapé, vu de face, étendant le bras gauche.*

Etude séparée d'une tête de vieillard.

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,312 — L. 0,170.

2° *Etude de vieillard debout, drapé, vu de trois quarts et tourné vers la droite, les deux bras cachés sous son vêtement.*

Nous ne retrouvons cette figure ni dans le tableau, ni dans le dessin du n° 14. Elle se retrouverait plutôt (en sens inverse) dans le n° 16.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,312. — L. 0,170.

1110. *Deux dessins :*

1° *Etude de religieux debout, vu de trois quarts et tourné vers le fond, tenant une mitre à peine indiquée.*

Cette figure, que nous trouvons dans la première pensée, n'a pas été employée dans la peinture.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,290. — L. 0,190.

2° *Religieux à genoux, ouvrant les bras, vu par le dos.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,290. — L. 0,190.

1111. *Etude de religieux agenouillé, vu de profil, se dépouillant de son vêtement.*

Même composition.

La figure se retrouve, au second plan, dans la première pensée, mais non dans la peinture.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,253. — L. 0,190.

1112. *Etude de religieux agenouillé, attachant sa sandale.*

Cette figure paraît avoir été destinée à la même composition, mais nous ne la trouvons ni dans la première pensée ni dans le tableau.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,253 — L. 0,190.

1113. *Deux dessins :*

1° *Buste de religieux, la tête penchée, vu de profil à droite.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,172. — L. 0,140.

2° *Deux têtes vues de profil ; tournées à gauche.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,172. — L. 0,160.

1114. *Deux têtes de religieux, vues, l'une par derrière, l'autre de trois quarts, tournée à droite.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,120 — L. 0,305.

1115. *Etudes de mains.*

L'une tient un livre. L'autre est étendue vers la droite. Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,120. — L. 0,305.

1116. *Quinzième tableau. Saint Bruno recevant un message du Pape (Le dessin de l'ensemble manque). Deux dessins :*

1° *Etude de religieux debout, vu de profil,*

à droite, tenant de ses deux mains un papier qu'il lit.

Pour la figure de saint Bruno dans la composition du quinzième tableau.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,320. — L. 0,143.

2° *Etude d'homme debout, vu de profil, à gauche, tenant d'une main son chapeau et de l'autre un sabre.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,320. — L. 0,143.

1117. *Deux dessins :*

1° *Etude de religieux debout, vu de profil, tourné à droite, les mains jointes.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,315. — L. 0,125.

2° *Etude de religieux debout, vu de face, les mains croisées sous son vêtement.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,315. — L. 0,125.

1118. *Seizième tableau. Saint Bruno aux pieds du pape Urbain.*

Première pensée de l'ensemble. Les deux figures principales sont restées les mêmes. Les figures accessoires sont changées.

A la plume et au crayon, lavé de bistre, tiré aux carreaux. — Forme cintrée. — H. 0,300. — L. 0,212.

1119. *Etude de pape assis, tourné vers la gauche, étendant les deux mains et penchant le corps en avant.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,375. — L. 0,250.

Voyez, au n° 1109, un dessin qui nous paraît devoir se rapporter (quoique en sens opposé) à l'une des figures du second plan de la même composition.

1120. *Dix-septième tableau. Le Pape offrant un évêché à saint Bruno.*

Première pensée de l'ensemble. Les figures du pape Urbain et de saint Bruno sont restées les mêmes, mais les autres sont différentes dans le tableau. Ainsi, dans le dessin, la mitre est présentée par l'un des personnages qui se trouvent auprès du pape, tandis que dans le tableau elle est simplement posée sur une table. Les figures du fond présentent aussi plusieurs changements.

A la plume, lavé de bistre, tiré aux carreaux. — Forme cintrée. — H. 0,310. — L. 0,200.

1121. *Etude pour la figure du Pape assis, tourné vers la droite, levant le bras.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,335. — L. 0,280.

1122. *Etude de figure debout, drapée, vue de face, les jambes croisées, la tête inclinée à gauche.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,410. — L. 0,220.

1123. *Etude de la même figure que celle du numéro précédent.*

Ici, elle s'appuie sur l'épaule d'un jeune homme drapé.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,405. — L. 0,235.

1124. *Etude de figure drapée, vue à mi-corps, tournée vers la droite, les deux bras cachés sous le vêtement.*

Même composition.

Au crayon noir, sur papier gris-brun. — H. 0,282. — L. 0,165.

1125. *Dix-huitième tableau. Saint Bruno se retirant dans les montagnes de la Calabre.*

Première pensée de l'ensemble.

Dans le tableau, saint Bruno est représenté en prières dans sa cellule, tandis que le dessin nous le montre travaillant avec un marteau. Dans la peinture, nous voyons trois moines retournant la terre; il ne s'en trouve que deux dans la première pensée.

A la plume, lavé de bistre, tiré aux carreaux. — Forme cintrée. — H. 0,305. — L. 0,205.

1126. *Etude de religieux agenouillé, tourné vers la gauche et les mains jointes.*

Pour la figure de saint Bruno, telle que nous la voyons dans le tableau.

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,350. — L. 0,245.

1127. *Etude de religieux vu de profil, tourné à gau-*

che, les jambes écartées, tenant de ses deux mains le manche d'une bêche.

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,350. — L. 0,250.

1128. *Etude de religieux debout, tourné vers la droite, tenant en l'air et de ses deux mains une pioche dont il se sert avec effort.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,395. — L. 0,255.

1129. *Etude de religieux debout, vu de profil, montant un degré, tenant un seau à la main.*

Cette figure, destinée à la composition du dix-huitième tableau, n'a pas été employée.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,310 — L. 0,170.

1130. *Dix-neuvième tableau. Le comte Roger, en chasse, conduit par ses chiens dans l'ermitage de saint Bruno.*

Première pensée de l'ensemble, qui ne diffère pas de la composition définitive.

A la plume, lavé de bistre, tiré aux carreaux. — Forme cintrée. — H. 0,305. — L. 0,205.

1131. *Etude de religieux à genoux retournant la tête avec étonnement et levant le bras droit.*

Pour la figure de saint Bruno.

Même composition.

Au crayon noir, sur papier gris-brun. H. 0,310. — L. 0,245.

1132. *Etude de guerrier s'agenouillant, tourné vers la gauche et étendant les bras.*

Pour la figure du comte Roger.

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,395. — L. 0,260.

1133. *Vingtième tableau. Saint Bruno révèle au comte Roger une conspiration.*

Première pensée de l'ensemble, en tout semblable à la composition définitive.

A la mine de plomb, tiré aux carreaux. — H. 0,295. — L. 0,205.

1134. *Autre première pensée du vingtième tableau.*

Celle-ci ne ressemble en rien à la peinture.

Le comte Roger est à droite, vu en raccourci et dormant. Saint Bruno, au pied du lit, le tire par son manteau. Dans la peinture et dans le dessin précédent, le comte est déjà réveillé et va s'élancer de son lit.

A la plume, lavé de bistre, tiré aux carreaux. — Forme cintrée. — H. 0,310. — L. 0,205.

1135. *Etude de religieux debout, vu au dos, levant le bras gauche.*

Pour la figure de saint Bruno.

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,405. — L. 0,255.

1136. *Etude d'homme drapé, se soulevant sur son lit et étendant les bras.*

Pour la figure du comte Roger.

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,265. — L. 0,385.

1137. *Vingt-unième tableau. Mort de saint Bruno.*

Première pensée de l'ensemble, qui diffère peu de la composition définitive. Le Sueur a seulement retranché une figure de religieux agenouillé qui se voit dans le dessin, derrière la tête de saint Bruno.

A la plume, lavé de bistre, tiré aux carreaux. — Forme cintrée. — H. 0,285. — L. 0,190.

1138. *Etude de deux religieux à genoux, tournés vers la droite et vus de dos.*

Le premier a la tête recouverte de son capuchon, le second a la tête nue et levée au ciel.

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,285. — L. 0,385.

1139. *Etude de religieux mort, vu en raccourci, les mains jointes.*

Pour la figure de saint Bruno.

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,235. — L. 0,385.

1140. *Etude de religieux debout, vu de trois quarts, les bras étendus et regardant à droite.*

Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,395. — L. 0,280.

1141. *Deux dessins :*

1° *Etude de religieux agenouillé, vu de trois*

quarts, tourné vers la gauche, penchan la tête et levant les deux mains.

Même composition.

Aux crayons noir et blanc sur papier gris-brun. — H. 0,255. — L. 0,136.

2° *Demi-figure de religieux, les mains jointes, dans l'attitude de la douleur*

Il est de trois quarts et tourné vers la gauche.
Même composition.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,255. — L. 0,136.

1142. *Etude de religieux debout, vu jusqu'aux genoux et de trois quarts, la tête tournée avec animation vers la droite, le bras étendu.*

Ce dessin n'appartient pas au vingt-unième tableau, mais bien à la première pensée du vingtième, décrite sous le n° 1134. C'est la figure de saint Bruno telle que nous la voyons dans cette esquisse, que Le Sueur a abandonnée.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris brun. — H. 0,305. — L. 0,272.

1143. *Etude de religieux debout, vu de profil, tourné à gauche, les mains croisées sur le milieu du corps.*

Près de lui, un second religieux, les mains jointes et la tête couverte de son capuchon.
Composition du 21e tableau.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,392. — L. 0,260.

1144. *Etude de religieux agenouillé, vu de trois*

quarts, tenant de ses deux mains un arbre, ou le pied de la croix.

Etude séparée des deux mains en plus fortes proportions. Cette figure n'appartient pas à la composition du vingt-unième tableau.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,350. — L. 0,222.

1145. *Etude de cinq mains, dont deux jointes.*

Pour diverses figures qui font partie du vingt unième tableau.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,206. — L. 0,225.

1146. *Vingt-deuxième tableau. Saint Bruno porté dans le ciel par les anges.*

Première pensée de l'ensemble. Dans notre dessin, saint Bruno est porté par cinq anges, tandis que, dans la peinture, il est entre les mains de trois anges seulement. Dans le tableau, Le Sueur a entouré le groupe principal de cinq enfants ailés volant aux différents plans du ciel, enfants qui ne se trouvent pas dans le dessin.

A la plume, lavé de bistre, tiré aux carreaux. — Forme cintrée. — H. 0,262. — L. 0,195.

1147. *Etude de religieux debout, vu de trois quarts et tourné vers la gauche, levant les deux mains.*

Pour la figure de saint Bruno examinant le plan de la Chartreuse de Rome, dans l'un des tableaux accessoires du petit cloître des Chartreux, — tableau appartenant au Musée du Louvre. — (Voyez la notice des tableaux de l'Ecole française, n° 548).

Au crayons noir et blanc. — H. 0,405. — L. 0,225.

1148. *Etude de vieillard drapé, tourné vers la gauche, formant cariatide, les bras réunis sur le milieu du corps.*

Pour l'une des figures qui servaient de support aux tables sur lesquelles la vie de saint Bruno se trouvait écrite en vers latins. — (Voyez les nos 1033 et 1034).

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,380. — L. 0,157.

1149. *Deux dessins :*

1° *Figure de jeune homme debout, drapé, vu de trois quarts, tourné à gauche, formant cariatide.*

La tête est de profil, le bras est pendant et appuyé contre la muraille.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,397. — L. 0,147.

2° *Même figure, tournée en sens opposé.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,397. — L. 0,147.

Pour l'ornementation des tables dont nous parlons au numéro précédent.

1150. *Deux dessins :*

1° *Etude de jeune homme dont le corps se termine en gaîne.*

Il est vu de profil à gauche, la poitrine et le bras nus, et forme cariatide.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,305. — L. 0,125

2° *Même figure, tournée en sens opposé.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,305. — L. 0,125.

Pour la même ornementation.

1151. *Deux dessins :*

1° *Etude de terme de jeune homme, vu de profil, à gauche.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,260. — L. 0,120.

2° *Terme de jeune homme, vu de face, la tête tournée de profil à droite.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,260. — L. 0,120.

Pour la même ornementation.

1152. *Deux dessins :*

1° *Terme ; figure d'homme drapé, vu de face.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,260. — L. 0,120.

2° *Terme, figure d'homme drapé, vu de face, la tête et les mains enveloppées dans la draperie.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris.— H. 0,260. — L. 0,120.

Pour la même ornementation.

1153. *Tête d'enfant renversée en arrière et criant.*

Cette étude ne fait pas partie de la suite de saint Bruno.

Au crayon noir, sur papier gris. — H. 0,850.— L. 0,100

1154. *Cinq études de mains dans des poses variées.*

A gauche, profil d'homme à barbe.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,255. — L. 0,390.

1155. *Etude d'homme drapé debout, vu de profil, les mains jointes, dans l'attitude de la terreur.*

Pour la figure de saint Bruno, dans la composition du troisième tableau : *Obsèques de Raymond.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,400. — L. 0,250.

Ce dessin et les six dessins suivants ont été acquis, en février 1781, de P. Lebrun, au prix de 300 livres. Ils se trouvent mentionnés dans le registre de caisse des bâtiments du roi, département des Arts, ainsi qu'il suit... : « Diverses études faites par Le Sueur, pour « l'*Histoire de saint Bruno*, fondateur des Chartreux, qui man- « quaient au recueil du même auteur, déjà acquis pour Sa Majesté. »

1156. *Etude d'ange volant.*

Il est vu de profil, tourné à droite, étendant la main.

Pour la composition du septième tableau (*Apparition de trois anges à saint Bruno*).

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,325. — L. 0,175.

1157. *Etude d'homme drapé, les jambes nues, vu de profil, se dressant sur la pointe des pieds et étendant les mains au-dessus de la tête.*

Pour l'une des figures du huitième tableau (*Saint Bruno distribuant ses biens aux pauvres*). Elle a été modifiée dans l'exécution de la peinture.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,440. — L. 0,240.

Collections Mariette et Huquier.

1158. *Etude de religieux debout, vu de face.*

Il tient un vêtement de moine légèrement indiqué.

Cette figure était probablement destinée à la composition du douzième tableau. (*Saint Hugues donnant l'habit blanc à saint Bruno.*) Elle ne se retrouve pas dans la peinture.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,245. — L. 0,155.

1159. *Etude de personnage drapé assis, tenant de ses deux mains les bras de son siége.*

Il est vu de trois quarts à gauche, et retourne la tête de face.

Pour la figure du pape Victor III, dans le treizième tableau : *Le Pape confirmant l'institution des Chartreux.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,315. — L. 0,230.

1160. *Etude de religieux à genoux, vu de trois quarts, la main gauche posée sur la poitrine, le bras droit étendu.*

Pour la figure de saint Bruno dans le dix-septième tableau. (*Le Pape offrant un évêché à saint Bruno.*)

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,400. — L. 0,270.

1161. *Saint Bruno mourant, recevant l'extrême-onction.*

Composition de douze figures principales, qui était probablement destinée au 21e tableau et a été abandonnée par Le Sueur.

A la plume et à la sanguine, lavé d'encre de Chine. — Forme cintrée. — H. 0,220. — L. 0,150.

En joignant au recueil des études de saint Bruno, formé par Francanzani, et comprenant 146 dessins, les six dessins supplémentaires acquis en février 1781, nous arrivons à un total d'environ 150 dessins, formant l'œuvre précieux que nous venons de décrire. Il faudrait toutefois se garder de croire que ce sont là tous les dessins exécutés par Le Sueur pour la suite de saint Bruno. Quelle que fût son ardeur, Francanzani ne pouvait tout retrouver, ni tout acquérir. Nous voyons, en effet, qu'il nous manque un des dessins d'ensemble (celui du tableau n° 15), et que certaines compositions sont représentées par un très-petit nombre d'études.

Le Sueur dut en faire un nombre très-considérable. Il avait, dans le cloître des Chartreux, des modèles tout trouvés et toujours prêts, et il dessinait d'après nature avec une facilité surprenante, qui n'avait d'égale que son habileté. Nous le voyons répéter les mêmes études, pour approfondir le moindre détail. Nous avons d'ailleurs bien des fois rencontré, dans des collections d'amateurs, d'autres dessins de la suite de saint Bruno; nous en trouvons même au Louvre. Voyez ci-dessus les n°s 1013, 1014 et 1015.

Il importe aussi de remarquer le progrès fait par l'artiste pendant les trois années employées à ce grand travail. Les études des premiers tableaux rappellent d'une façon particulière l'exécution de Simon Vouet. L'inspiration est tout entière celle de Le Sueur; mais le procédé appartient encore à son maître. Peu à peu, la transformation s'opère, et, vers le milieu de l'œuvre, Le Sueur déploie déjà toute l'ampleur de son talent simple et profond.

Nous avons dit dans l'Introduction de notre premier volume, page XXXIX, que nous ne connaissions ni la date de la vente faite par Lebrun à Louis XVI du volume de saint Bruno, ni le prix de cette vente. Nous pouvons aujourd'hui donner à ce sujet quelques indications approximatives. En rapprochant les deux notes que nous reproduisons aux n°s 1033 et 1155, nous trouvons que le volume dut être acquis par Louis XVI, entre les années 1776 et 1781. Quant au prix, une note manuscrite que nous rencontrons sur un exemplaire du catalogue Crozat, nous apprend que le roi donna pour cette acquisition la somme de 7,200 livres.

En 1741, à la vente Crozat, le même recueil avait été payé 502 livres, et, en 1774, à la vente du marquis de Gouvernet, ... (1).

(1) Nous sommes obligé de laisser ce chiffre en blanc, n'ayant pas été assez heureux pour trouver un catalogue Gouvernet *avec les prix*.

LE SUEUR, *d'après* **POUSSIN.**

1162. *L'Adoration des bergers.*

La Vierge à genoux, à gauche, tend les bras à l'Enfant Jésus, étendu sur la crèche. Cinq bergers sont agenouillés à droite.

Lavé d'encre de Chine sur mine de plomb. — H. 0,102. — L. 0,158.

Le tableau du Poussin, d'après lequel ce léger croquis a été fait, est gravé dans l'œuvre de Landon, sous le n° 36.

LOIR (ALEXIS), *peintre de portraits au pastel et sculpteur, né en* 1712 (?), *mort à Paris le* 18 *août* 1785.

Voir l'**Appendice** du présent volume, page 357.

1163. *Portrait de Pigale, sculpteur.*

Il est assis, en costume de chevalier de saint Michel; habit de soie moirée noire, recouvert d'un manteau doublé de bleu, un chapeau à plumes bleues et noires sur une table; dans le fond un monument à la gloire de Louis XV, qui y est représenté en pied.

De trois quarts, tourné à droite.

Pastel. — H. 0,900. — L. 0,730.

1164. *Portrait de Le Bel, peintre, membre de l'Académie.*

Il est assis, presque en pied, en robe de chambre violette, sa palette et ses pinceaux dans la main gauche, et la droite sur son genou.

La tête nue, poudrée, est vue de trois quarts et tournée à gauche.

Pastel. — H. 0,940. — L. 0,740.

LUNDBERG (GUSTAVE), *peintre de portraits au pastel, né à Stockholm en* 1694, *mort à Stockholm en mars* 1786.

Voir l'**Appendice** du présent volume, page 359.

1165. *Portrait de François Boucher, en buste, de trois quarts et tourné à gauche.*

Il porte un habit gris; la main gauche est sur la poitrine, le corps et la tête se renversent en arrière, les cheveux retombent jusqu'au milieu des reins.

Pastel. — H. 0,650. — L. 0,500.

1166. *Portrait de Charles Natoire, en buste et presque de face, la main gauche tenant un portefeuille appuyé sur la poitrine.*

Il porte un vêtement noir et une perruque poudrée retombant sur ses épaules.

Pastel. — H. 0,650. — L. 0,500.

MANGLARD (ADRIEN), *peintre et graveur, né à Lyon le* 10 *mars* 1695, *mort à Rome le* 1er *août* 1760.

Voir le **Catalogue des peintures, École française**, p. 212.

1167. *Vue de mer.*

Sur le second plan on remarque une forteresse. Au premier plan, à gauche, une barque de pêcheurs; à droite, des baigneurs.

A la pierre noire et lavé. — H. 0,243. — L. 0,424.

Collection Mariette.

1168. *Port de mer.*

Sur le premier plan une jetée, animée de figures diverses;

à droite, un navire que l'on décharge et dont on ne voit qu'une moitié.

A la pierre noire et lavé de bistre. — H. 0,257. — L. 0,409.

Collection Mariette.

MASQUELIER (Claude-Louis), *graveur, dessinateur, lithographe, né à Paris en mars* 1781, *mort à Paris le* 15 *avril* 1852.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 359.

MASQUELIER, *d'après* **RAPHAEL.**

1169. *Dessin très terminé d'après la célèbre* Mise au tombeau *du palais Borghèse, à Rome.*

A la pierre noire. — H. 0,572. — L. 0,558.

Ce dessin, acquis en décembre 1853, de MM. Masquelier fils, au prix de 3,000 fr., a fait partie de l'exposition de 1852.

MASSÉ (Jean-Baptiste), *peintre en miniature, dessinateur et graveur, né à Paris le* 29 *décembre* 1687, *mort à Paris le* 26 *septembre* 1767.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 361.

1170. *Portrait d'homme assis, vu jusqu'aux genoux et tenant un crayon.*

La tête est de face, le corps légèrement tourné à droite.

A la sanguine. — H. 0,417. — L. 0,375.

MASSON (Antoine), *peintre au pastel et graveur au burin, né à Loury, près d'Orléans, en* 1636, *mort à Paris le* 30 *mai* 1700.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 362.

1171. *Portrait de Pierre Dupuis, peintre de fleurs, d'après Mignard.*

Il est vu presque de face, coiffé d'un large bonnet fourré.

A la mine de plomb sur vélin. — H. 0,160. — L. 0,130.

Ce dessin a appartenu à Mariette, qui y a ajouté l'inscription suivante : *Ad Tabulam quam depinxerat N. Mignard, Pet. Dupuis pictoris effigiem in œre incidendam delineabat Antonius Masson.* En effet, Masson a gravé, en 1663, d'après ce portrait, une estampe qui porte le n° 25 dans le catalogue de Robert-Dumesnil.

MELLAN (CLAUDE), *peintre et graveur, né à Abbeville le* 23 *mai* 1598, *mort à Paris le* 7 *septembre* 1688.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 364.

1172. *Portrait de Simon Vouet.*

La tête est vue de trois quarts, tournée vers la gauche. Le buste n'est pas indiqué.

A la sanguine. — Forme ovale. — H. 0,160. — L. 0,130.

Collection Mariette.

1173. *Portrait de Pierre Dupré.*

La tête vue presque de face, un peu tournée vers la gauche. Il porte une collerette tombante et garnie de dentelles. Le buste est à peine indiqué.

A la sanguine et à la pierre noire. — H. 0,156. — L. 0,128.

Collection Mariette.

MIGNARD (PIERRE), *né à Troyes en novembre* 1610, *mort à Paris le* 13 *mai* 1695.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 220.

1174. *Fragment d'une composition dont le médaillon central représente un Satyre et une jeune fille.*

A droite, un homme nu terminé en hermès, et au-dessous un jeune homme nu, assis, le bras gauche levé.

A la pierre noire, sur papier gris-jaune, — H. 2,670. — L. 1,270. — Salle 1.

Ce carton et les suivants ont été exécutés d'après les fresques d'Annibal Carrache, dans la grande galerie du palais Farnèse, à Rome. P. Aquila a gravé la suite de ces compositions célèbres.

1175. *Deux Cariatides terminées en hermès se voient de chaque côté d'un médaillon qui représente Hero et Léandre.*

Deux hommes nus sont assis au-dessous, et on voit deux enfants au-dessus du médaillon.

A la pierre noire, sur papier gris-jaune. — H. 2,750. — L. 2,960. — Salle 1.

1176. *Fragment d'une composition dont le médaillon central représente l'enlèvement d'une femme par un guerrier.*

A gauche est un homme nu terminé en hermès, et au-dessous de lui un jeune homme nu assis, la tête levée.

A la pierre noire, sur papier gris-jaune.— H. 2,700. — L. 1,280. — Salle 1.

1177. *Deux Cariatides terminées en hermès, s'élèvent à côté d'un médaillon dans lequel est représenté le supplice de Marsyas.*

Deux hommes nus sont assis au-dessous ; le médaillon est surmonté de deux Amours couchés.

A la pierre noire, sur papier gris-jaune. — H. 2,710. — L. 3,900. — Salle 1.

1178. *Grand carton dont le milieu est occupé par un médaillon qui représente Pan et Syrinx.*

A gauche, un vieillard terminé en hermès et un jeune homme en cariatide, vu de dos; dans le bas, un jeune homme nu, assis, retient une guirlande; on voit un Faune au-dessus du médaillon

A la pierre noire, sur papier gris-jaune. — H. 2,400. — L. 2,140. — Salle 2.

1179. *Grand carton dont le médaillon central représente Salmacis et Hermaphrodite.*

A droite, un homme nu terminé en hermès et un jeune homme debout en cariatide, les bras au-dessus de la tête.

On voit au-dessous du médaillon un jeune homme nu, assis, levant la tête; un Amour tient un massacre de bélier au-dessus du médaillon.

A la pierre noire, sur papier gris.— H. 2,600.— L. 2,120. — Salle 2.

1180. *Grand carton représentant dans un médaillon Orithie enlevée par Borée.*

On voit à gauche un vieillard drapé, en cariatide, et au-dessous de lui un jeune homme nu assis, tourné vers la droite, de profil perdu.

A la pierre noire, sur papier gris.— H. 2,470. — L. 2,120. — Salle 2.

1181. *Grand carton dont le médaillon représente Orphée pleurant Eurydice.*

A droite, deux cariatides; un vieillard drapé, terminé en hermès, vu de face; et un jeune homme les bras levés à la hauteur du front.

On voit au bas un homme nu assis et regardant à gauche, et sur le médaillon une figure d'enfant.

A la pierre noire, sur papier gris.— H. 2,610. —L. 2,130. — Salle 2.

1182. *Vieillard nu assis, le corps de face, les bras au-dessus de la tête.*

Figure de l'un des captifs qui sont au-dessous de la composition de Persée et d'Andromède.

A la pierre noire, sur papier gris.— H. 1,540. — L. 0,810. — Salle 3

1183. *Homme nu assis, retenant de la main gauche une draperie au-dessus de sa tête.*

Figure de l'un des captifs qui sont au-dessous de la composition de Persée et d'Andromède.

A la pierre noire, sur papier gris. — H. 1,690.— L. 0,780. — Salle 3.

1184. *Jeune homme nu, assis, de profil, tourné à droite, la jambe gauche relevée.*

Figure de l'un des captifs qui sont au-dessous de la composition de Persée et d'Andromède.

A la pierre noire, sur papier gris. — H. 1,700. — L. 0,800. — Salle 3.

1185. *Homme nu, assis, les jambes ployées et tenant les bras au-dessus de la tête.*

Figure de l'un des captifs qui sont au-dessous de la composition de Persée et d'Andromède.

A la pierre noire, sur papier gris. — H. 1,690.— L. 0,800. — Salle 3.

1186. *Grand carton dont le médaillon représente Pan dompté par l'Amour.*

A gauche, un homme nu, tenant une massue, terminé en hermès; au-dessous, un jeune homme nu, assis, les jambes croisées; à droite du médaillon, un homme nu terminé en hermès, et au-dessous un jeune homme nu, assis, tourné de profil à gauche.

On voit deux enfants au-dessus du médaillon.

A la pierre noire, sur papier gris. — H. 2,680. — L. 2,970. — Salle 4.

1187. *Grand carton dont le médaillon représente l'enlèvement d'Europe.*

A gauche, figure d'homme terminée en hermès, la main gauche au-dessus de la tête; dans le bas, un jeune homme nu, assis, tourné de profil, à droite.

Au-dessus du médaillon deux enfants nus, et au-dessous un masque exprimant l'étonnement; à droite, un homme nu terminé en hermès, tenant une draperie de la main droite; dans le bas, un homme nu assis, vu de trois quarts et tourné à gauche.

A la pierre noire, sur papier gris. — H. 2,680. — L. 2,970. — Salle 4.

1188. *Jeune homme nu, assis, la jambe gauche relevée et la main gauche derrière la tête.*

Il est vu de profil, tourné à droite.

Figure de l'un des captifs qui sont au-dessous de la composition de Persée et d'Andromède.

A la pierre noire, sur papier gris. — H. 1,690. — L. 0,800. — Salle 10.

1189. *Deux Satyres assis sur le bord d'une corni-*

che, auprès de l'encadrement qui renferme l'enlèvement de Ganymède.

A la pierre noire, sur papier gris. — H. 1,900. — L. 2,660. — Salle 11.

MIRBEL (Mme de), *née* **LIZINKA-AIMÉE-ZOÉ RUE**, *peintre de portraits en miniature, née à Cherbourg le 26 juillet* 1796, *morte à Paris le* 29 *août* 1849.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 370.

1190. *Portrait de M. Ingres.*

Il est vu de face, en buste. Le vêtement est à peine préparé. La tête est à moitié faite. Fond blanc.

Miniature. — Forme ovale. — H. 0,105. — L. 0,088.

Cette miniature et les quatre suivantes ont été données au Musée, le 1er février 1850, par M. Gédéon Rue, frère de Mme de Mirbel.

1191. *Portrait du baron Gérard, en buste, tourné de trois quarts à gauche.*

Habit bleu boutonné, cravate blanche. Le portrait n'est pas terminé, le fond est blanc.

Miniature. — Forme ovale. — H. 0,105. — L. 0,088.

1192. *Portrait de jeune homme.*

Il est vu en buste et de face. Habit bleu à collet de velours, gilet jaune, cravate noire longue. Fond de paysage. Signé : Lizinka de Mirbel, 1830.

Miniature. — Forme ovale. — H. 0,100. — L. 0,085.

1193. *Portrait de jeune fille.*

Elle est en buste, de trois quarts à gauche.

Cheveux blonds nattés sur la tête, robe de velours noir. Collerette blanche. Fond marron.

Signé: Lizinka de Mirbel, 1831.

Miniature. — Forme ovale. — H. 0,090. — L. 0,075.

1194. *Portrait du président Amy.*

Il est en buste, vu de face. Robe rouge bordée d'hermine. Croix de commandeur de la Légion d'honneur. Fond verdâtre.

Signé: Lizinka de Mirbel, 1829.

Miniature. — Forme ovale. — H. 0,135. — L. 0,112.

1195. *Portrait de M. Fichel.*

Il est en buste, de face, vêtu d'un habit bleu à boutons jaunes; gilet et cravate blancs.

Signé : Lizinka Rue, 1823.

Miniature. — Forme ovale. — H. 0,090. — L. 0,075.

Donné, en juin 1867, par M. Eugène Fichel fils.

MOREAU (JEAN-MICHEL), *dit* **MOREAU LE JEUNE**, *dessinateur et graveur, né à Paris en* 1741, *mort à Paris le* 30 *novembre* 1814.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 372.

1196. *Fête donnée à Louveciennes le* 27 *décembre* 1771.

De nombreux personnages sont assis autour d'une table richement ornée et entourée d'un grand nombre de serviteurs. On distingue à gauche Louis XV assis près de Mme Dubarry.

A la plume, à l'aquarelle, et rehaussé de blanc. — H. 0,316. — L. 0,264.

Au dos du dessin se trouvent les armes de Mme Dubarry.

NANTEUIL (Robert), *peintre au pastel et graveur au burin, né à Rheims vers* 1625 (?), *mort à Paris le* 9 *décembre* 1678.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 379.

1197. *Portrait du duc de Bouillon, neveu de Turenne, grand chambellan.*

Il est représenté en buste et de trois quarts, tourné vers la droite. Il est jeune et porte de longs cheveux tombant sur ses épaules. Une écharpe blanche passe en sautoir sur son armure. L'artiste a placé son modèle dans un ovale au-dessous duquel il a écrit : *R. Nanteuil Faciebat* 1658.

A la mine de plomb, sur vélin. — H. 0,161. — L. 0,117.

On lisait, d'une écriture ancienne, sur la monture de ce dessin : *DVC DE BOVILLON, grand Chambelan de France.*

Il a fait partie de la vente Revil, 1842, n° 163 du Catalogue, vendu 205 fr. Une note de la main de M. Revil nous apprend qu'il l'avait acquis, le 31 juillet 1842, à la vente du dernier duc de Bouillon.

En 1657, Nanteuil avait gravé le même personnage dans une pose identique (Robert Dumesnil, 50).

1198. *Portrait de Louis de Bailleul, président à mortier au Parlement de Paris.*

Il est vu en buste et de trois quarts, tourné vers la droite. Sa robe est recouverte du manteau d'hermine.

A la mine de plomb, sur vélin. — Forme ovale. — H. 0,143. — L. 0,113.

Ce dessin a souffert.

Gravé par Nanteuil, en 1661 (Robert Dumesnil, 27).

1199. *Portrait de femme âgée, vue jusqu'au milieu du corps et de trois quarts, tournée vers la gauche et regardant le spectateur.*

Sa tête est couverte d'un capuchon noir, ses mains

gantées sont placées l'une dans l'autre. Elle est représentée dans un ovale de pierres blanches.

A la mine de plomb, sur vélin. — H. 0,138. — L. 0,113.

1200. *Portrait de Furetière.*

Il est représenté en buste et de trois quarts, tourné vers la droite et drapé d'un manteau à larges plis. L'artiste l'a placé dans un cadre octogone. On lit sur ce dessin les deux inscriptions suivantes, qui paraissent de la même main : *Robert Nantüeil ad vivum delinea*, et : *M. Antoine Fvretière, né à Paris le...* 1620, *décédé le* 14 *may* 1688

A la mine de plomb, sur vélin. — H. 0,164. — L. 0,119.

1201. *Portrait d'homme vu en buste et de trois quarts, tourné vers la gauche.*

Il porte de longs cheveux tombant sur son rabat, et la robe de conseiller du Parlement.

Au pastel. — H. 0,212. — L. 0,163.

1202. *Portrait de jeune homme vu en buste et de trois quarts, tourné vers la droite.*

Il porte une ample chevelure, de petites moustaches retroussées et une royale. Son justaucorps garni d'aiguillettes est recouvert d'une grande collerette unie et tombante. L'artiste a placé son modèle dans un ovale.

A la mine d'argent, sur papier recouvert d'une couche de blanc. — H. 0,067. — L. 0,051.

Ce précieux petit portrait rappelle certaines estampes de la jeunesse de Nanteuil, et doit être de la même époque.

Collection Jabach.

1203. *Portrait de Turenne, en buste.*

Il est vu de trois quarts, tourné à droite et regarde vers

la gauche. Longs cheveux gris, petites moustaches, cuirasse, rabat de dentelles.

Pastel. — H. 0,450. — L. 0,350.

Ce portrait a été gravé par Nanteuil, en 1665 (Robert Dumesnil, n° 233).

1204. *Portrait de Dominique de Ligny, évêque de Meaux, vu en buste et de trois quarts, tourné vers la gauche.*

Camail bleu, rabat blanc uni.

Pastel. — H. 0,330. — L. 0,260.

Acquis, en mai 1855, de M. Evans, au prix de 150 fr. Gravé, en 1661, par Nanteuil (Robert Dumesnil, 145).

ORSEL (Victor), *peintre, né à Lyon en mai* 1795, *mort à Paris le* 1er *novembre* 1850.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 384.

1205. *Deux dessins sur une feuille :*

1° *Figure de vieille femme debout, vue jusqu'à mi-jambes.*

Sa tête est recouverte d'un voile. Elle tient la main droite sur sa poitrine; la tête est inclinée et vue de trois quarts à gauche.

Pour la mère de la *bonne fille*, dans le tableau : *le Bien et le Mal.*

A la mine de plomb; mis au carreau. — H. 0,260. — L. 0,170.

2° *Trois études.*

Têtes de vieilles femmes, l'une presque de face, regardant en bas; l'autre de trois quarts, à gauche, les yeux levés; la troisième vue de profil, tournée à droite.

De plus, étude de femme tenant des deux mains un enfant au maillot.

Pour le même personnage, dans une autre scène du même tableau.

A la mine de plomb. — H. 0,260. — L. 0,185.

Ce dessin et les cinq suivants ont été donnés par M. A. Perin, peintre, en juillet 1868.

1206. *Etudes.*

Tête de jeune fille, dont la chevelure est retenue par un bandeau; elle a les yeux baissés et est vue de trois quarts à gauche.

Cinq études de mains; l'une d'elles tient une épée et une autre un bâton.

Pour une figure d'ange dans le même tableau (*Le Bien et le Mal*).

A la pierre noire et à l'estompe. — H. 0,360. — L. 0,260

1207. *Deux dessins sur une feuille :*

1° *Jeune fille agenouillée, avançant la main droite vers la terre.*

Le bras gauche s'appuie sur le genou; elle est vue de profil, tournée à gauche; les pieds sont nus.

Pour une figure de glaneuse.

A la mine de plomb. — H. 0,120. — L. 0,160.

2° *Tête de jeune fille, les yeux baissés, vue de trois quarts et tournée à gauche.*

Pour une vierge peinte à Notre-Dame-de-Lorette.

A la pierre noire et à l'estompe. — H. 0,200. — L. 0,180.

1208. *Tête d'enfant, inclinée de trois quarts à gauche, le regard dirigé vers le bas.*

Elle est nimbée.

Mis au carreau. — A la pierre noire et estompé. — H. 0.430. — L. 0,340.

Carton pour la tête de l'Enfant-Jésus dans le tableau du *Vœu à la Vierge*, peint dans l'église de Fourvières, à Lyon.

1209. *Tête de vierge recouverte d'un voile, vue de face, regardant à gauche.*

Mis au carreau et décalqué. A la pierre noire et à l'estompe. — H. 0,450. — L. 0,390.

Même tableau.

1210. *Tête de jeune femme, vue de profil.*

Les cheveux, en tresses, sont ramenés derrière l'oreille. Elle est tournée à gauche.

A la pierre noire et à l'estompe, sur papier légèrement teinté. — H. 0,430. — L. 0,340.

Pour la tête de l'ange, même tableau.

OUDRY (JEAN-BAPTISTE), *peintre et graveur, né à Paris le* 17 *mars* 1686, *mort à Beauvais le* 3 *avril* 1755.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 242.

1211. *Paysage. Intérieur d'un parc.*

A gauche, un canal bordé de grands arbres. Au second plan, dans un massif de verdure, un escalier que monte une femme portant un vase sur sa tête.

Ce dessin est signé : *J. B. Oudry* 1747 *à Arcueil.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-bleu. — H. 0,321. — L. 0,470.

Collection Mariette.

1212. *Paysage. Intérieur d'un parc.*

Sur le premier plan d'un carrefour formé par plusieurs allées, deux femmes sont debout. Près d'elles, un chien. Au second plan de l'allée de gauche, on remarque un jet d'eau.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-bleu. — H. 0,327. — L. 0,476.

Collection Mariette.

1213. *Paysage. Intérieur d'un parc.*

Sur le premier plan, un enfant pêchant à la ligne au bord d'un canal. Dans l'éloignement, de grands escaliers de pierre.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,325. — L. 0,424.

Collection Mariette.

1214. *Paysage. Intérieur de parc.*

On remarque au milieu du dessin un grand escalier que montent trois figures. Deux autres figures debout sont sur le premier plan. A droite, à gauche et dans le fond, de grands arbres. — On lit sur ce dessin : *à Arcueil.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-bleu. — H. 0,325. — L. 0,472.

Collection Mariette.

PAPETY (Dominique-Louis-Ferréol), *peintre, né à Marseille le* 12 *août* 1815, *mort à Marseille le* 21 *septembre* 1849.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 390.

1215. *Saint Mercure.* O ' A MEPKVPI8. — *Figure de jeune guerrier debout, vu de face, vêtu d'une tunique courte à la romaine.*

Il tient un glaive dans la main droite et en appuie la lame

sur la main gauche. Une lance est posée contre son épaule droite. Sa tête nue est entourée d'une auréole.

Aquarelle sur papier gris ; le fond teint de bleu foncé. — H. 0,342. — L. 0,191.

Ce dessin et les onze dessins suivants, exposés au salon de 1847, furent acquis au prix de 1,500 francs (mai 1847). Les peintures originales, attribuées à Panselinos, décorent le couvent d'Aghia-Lavra, sur le mont Athos.

1216. *Saint Diomède.* Ο Ἅ ΔΙΟΜΙΔΑΣ. — *Figure d'un guerrier debout, vu de face.*

Il tient un glaive dans la main droite et s'appuie de la gauche sur son bouclier. Sa tête est entourée d'une auréole, son casque est attaché sur son épaule droite.

Aquarelle sur papier gris, le fond teint de bleu foncé. — H. 0,342. — L. 0,191.

1217. *Saint Démétrius.* Ο Ἅ ΔΗΜΗΤΡΙΟ. — *Jeune guerrier debout, vu de face.*

Il tire de la main droite son épée du fourreau.

Son bouclier est attaché à son bras gauche et sa lance est appuyée contre son épaule gauche. Sa tête nue est entourée d'une auréole.

Aquarelle sur papier gris, le fond teint de bleu foncé. — H. 0,342. — L. 0,191.

1218. *Saint Léonce.* Ο Ἅ ΛΕΟΝΤΙΘ. — *Figure de jeune guerrier vêtu d'une tunique longue, debout et vu de face.*

Il tient une lance dans la main droite et s'appuie de la gauche sur un bouclier.

Sa tête est entourée d'une auréole.

Aquarelle sur papier gris, le fond teint de bleu foncé. — H. 342. — L 0,191.

1219. *Saint Procope.* ΠΡΟΚΟΠΙΟ — *Jeune guerrier revêtu d'une tunique longue et d'un manteau, debout et vu de face.*

Il s'appuie de la main droite sur la garde de son glaive placé dans le fourreau et reposant à terre. Une croix est placée dans sa main gauche.

Sa tête nue est entourée d'une auréole.

Aquarelle sur papier gris, le fond teint de bleu foncé. — H. 0,342. — L. 0,191.

1220. *Saint Nichitas.* Ο ΑΝΙΚΙΤΑΣ. — *Jeune guerrier vêtu d'une tunique courte et d'un manteau, debout et vu de face.*

Il tient une lance dans la main droite et le glaive dans la gauche.

Sa tête nue est entourée d'une auréole.

Aquarelle sur papier gris, le fond teint de bleu foncé. — H. 0,342. — L. 0,191.

1221. *Saint Eurathi* (?) Ο ΑΕΥΡΑΘΙ. — *Guerrier debout, vu de face.*

Il tient une lance dans la main droite; son épée et son bouclier sont sous son bras gauche.

Sa tête nue est entourée d'une auréole.

Aquarelle sur papier gris, le fond teint de bleu foncé — H. 0,342. — L. 0,191.

1222. *Saint Pantelemon.* Ο ΑΓΙΑ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΟΝ. — *Jeune homme vêtu d'une robe et drapé à la romaine, debout et vu de face.*

Il tient une plume ou un stylet dans la main droite, et un encrier dans la gauche.

Sa tête nue est entourée d'une auréole.

Aquarelle sur papier gris, le fond teint de bleu foncé. — H. 0,342. — L. 0,191

1223. *Saint George.* Ο Ἅ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. — *Jeune guerrier vêtu à la romaine, debout, vu de face.*

Il tient de la main droite une lance et s'appuie de la gauche sur un bouclier. Son casque est attaché sur son épaule gauche. Sa tête nue est entourée d'une auréole.

Aquarelle sur papier gris, le fond teint de bleu foncé. — H. 0,342. — L. 0,191.

1224. *Saint Théodore.* Ο Ἅ ΘΕΟΔΩΡΟΣ. — *Figure de guerrier vêtu à la romaine, debout et vu de face.*

Il tire de la main droite son glaive placé dans le fourreau qu'il tient dans la main gauche. Sa tête nue est entourée d'une auréole.

Aquarelle sur papier gris, le fond teint de bleu foncé. — H. 0,342. — L. 0,191.

1225. *Saint Jacques de Perse.* ΙΑΚΟΒΑΣ ΠΕΡΣΙΣ — *Figure d'homme revêtu d'une tunique bleue et rose et d'un manteau vert.*

Il est debout et vu de face. Sa tête, couverte d'une coiffure à bords échancrés, est entourée d'une auréole. Il tient une croix dans sa main droite.

Aquarelle sur papier gris, le fond teint de bleu foncé. — H. 0,342. — L. 0,191.

1226. *Saint Minas d'Egypte.* ΜΙΝΑΣ ΕΓΥΠΤΙΟΣ — *Guerrier vêtu à la romaine, debout et vu de face.*

Il tient une lance dans la main droite, des javelots et une masse d'arme dans la gauche.

Sa tête nue est entourée d'une auréole.

Aquarelle sur papier gris, le fond teint de bleu foncé. — H. 0,342. — L. 0,191.

PARROCEL (CHARLES), *peintre et graveur, né à Paris en* 1688, *mort à Paris le* 24 *mai* 1752.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 248.

1227. *Le Prévost des marchands et les échevins de la ville de Paris dans les carrosses du roi.*

(Cette description du dessin se trouvait au verso de la monture, avec la date 1724.)

Lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 0,145. — L. 0,297.

PARROCEL (JOSEPH), *peintre et graveur, né à Brignolles, en Provence, en* 1648, *mort à Paris le* 1er *mars* 1704.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 248.

1228. *Une bataille.*

Tout le paysage est garni de combattants à cheval. De larges nuages de fumée cachent une partie de la scène. A droite, on remarque plusieurs cavaliers, parmi lesquels paraît être un général. Sur le premier plan, des hommes et des chevaux mourants.

Au crayon et à la plume, lavé, rehaussé de blanc et de couleur jaunâtre, à la gouache, sur papier gris foncé. — H. 0,341. — L. 0,564.

1229. *Une bataille.*

Un général est assis à droite sur le premier plan. Un cavalier arrive au galop et le chapeau à la main.

Lavé de bistre et d'encre de Chine et rehaussé de blanc, sur papier gris. — H. 0,190. — L. 0,290.

1230. *Un Cavalier.*

Dessin au crayon rouge et lavé. — H. 0,580. — L. 0,380

Acquis de M. Defer, par décision du 14 novembre 1844, au prix de 10 francs.

PATEL (Pierre), *peintre, né en Picardie vers le commencement du* XVIIe *siècle, mort vers* 1676 (?)

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 250.

1231. *Paysage.*

A droite, les ruines d'un temple antique au bord de l'eau. Au milieu du dessin, un groupe de deux arbres. A gauche et dans le fond, quelques collines.

Aux crayons noir et blanc, sur papier verdâtre. — H. 0,208. — L. 0,286.

1232. *Paysage.*

A gauche, les restes d'un temple antique. A droite, sur le premier plan, deux hommes portant un cadavre.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,140. — L. 0,221.

Collection Mariette.

1233. *Paysage.*

A droite, les restes d'un temple antique, dans l'intérieur duquel ont poussé quelques arbres. Au milieu du dessin et sur le second plan, un pont ruiné.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,261. — L. 0,379.

Collection Mariette.

PATER (Jean-Baptiste-Joseph), *peintre, né à Valenciennes en* 1696, *mort à Paris le* 28 *juillet* 1736.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 254.

1234. *Jeune femme assise à terre.*

Elle paraît se disposer à entrer dans l'eau et relève ses vêtements.

A la sanguine. — H. 0,166. — L. 0,175.

Acquis de M. Mayor, avec les nos 663, 664 et 711.

PERCIER (CHARLES), *architecte et dessinateur, né à Paris le 22 août 1764, mort à Paris le 5 septembre 1838.*

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 393.

1235. *Grand dessin très-étudié d'après les huit bas-reliefs en bronze d'Andrea Riccio, qui ornaient autrefois le monument élevé à la mémoire de Jérôme della Torre dans l'église de San-Fermo à Vérone, et qui, transportés en France à la suite des conquêtes d'Italie, ont été, sous la direction de MM. Percier et Fontaine, encastrés dans la porte de bois de la salle des Cariatides, au Louvre.*

1er *bas-relief. Maladie de Jérôme della Torre.*

Sa famille éplorée l'entoure et cherche à lui porter secours. Apollon, debout derrière le lit, lève le doigt vers le ciel et semble indiquer au malade que le moment suprême est arrivé. A gauche, les trois Parques. Atropos va couper le fil que tiennent encore ses deux sœurs.

2e *bas-relief. Sacrifice à Esculape.*

On se presse de tous côtés autour de l'autel, près duquel se dresse le serpent consacré. Un bœuf, des brebis, des porcs, des fruits forment les offrandes.

3e *bas-relief. Mort de Jérôme della Torre.*

Sa famille et ses amis réunis en grand nombre autour du

lit funèbre, se livrent au désespoir. L'un lève les bras au ciel, un autre s'arrache les cheveux. Un prêtre, le saint livre en main, récite les dernières prières. Sur le devant, un enfant nu, ailé, tenant d'une main un livre et de l'autre une palme, représente l'âme du mort.

4e *bas-relief. Funérailles.*

La famille entoure le catafalque élevé à Jérôme della Torre, et dont les formes sont celles mêmes du tombeau que décoraient les bas-reliefs d'André Riccio. A droite, un vieillard debout jette l'eau lustrale sur le monument.

5e *bas-relief. Les bords du Styx.*

Caron reçoit dans sa barque les âmes, parmi lesquelles il est facile de reconnaître à son livre celle de Jérôme della Torre. A gauche, les monstres infernaux.

6e *bas-relief. Cette composition paraît représenter Jérôme della Torre professant la médecine à Vérone.*

Il est assis au pied de la statue de Minerve et parle, son livre à la main. Ses auditeurs sont debout à droite. A gauche, plusieurs figures allégoriques parmi lesquelles on reconnaît Apollon, la ville de Vérone et le fleuve Adige. — (Si cette explication, que nous empruntons au comte de Clarac, est bonne, ce bas-relief devrait être placé le premier de la suite).

7e *bas-relief. Les Champs-Elysées.*

L'âme de Jérôme della Torre est reçue dans le séjour fortuné, au milieu des Amours qui se livrent à la joie, à la danse et à la musique. A gauche, les trois Grâces debout et enlacées. Sur le premier plan, à droite, plusieurs figures de vieillards endormis qui paraissent représenter les dépouilles mortelles des âmes heureuses.

8e *bas-relief. La Renommée.*

Embouchant sa trompette, elle proclame les mérites de Jérôme della Torre. Le cheval Pégase, le livre, la lampe et la palme font allusion à son talent poétique ; le squelette, à son savoir comme médecin.

A la plume et lavé d'encre de Chine. — H. 0,915. — L. 0,595.

Ce dessin, donné par l'auteur à son élève M. Achille Leclère, membre de l'Institut, a été légué, par ce dernier, au musée. Reçu en juillet 1854.

1236. *Vue intérieure d'un monument consacré aux arts, dans le genre de ceux élevés pendant le seizième siècle.*

C'est une galerie immense et somptueuse dans laquelle sont disposés plusieurs chefs-d'œuvre de la statuaire antique. Les piliers et les arceaux sont décorés de médaillons et d'arabesques dans le style des loges de Raphaël.

A la plume et à l'aquarelle. — H. 0,610. — L. 0,476.

Donné par l'auteur à M. Achille Leclère, membre de l'Institut, et légué, par ce dernier, au Musée du Louvre. Reçu en juillet 1854.

PERIN (Lié Louis), *peintre de portraits en miniature et à l'huile, né à Rheims le* 12 *octobre* 1753, *mort à Paris le* 20 *décembre* 1817.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 397.

1237. *Portrait de Mme Gavet-Perin, sœur du peintre.*

Elle est vue de face, en buste, coiffée d'un bonnet blanc chargé de rubans. Robe rose, fichu blanc. Fond de paysage.

Miniature, forme ronde. — Diamètre 0,070.

Cette miniature et les neuf suivantes ont été données, en 1853, par M. A. Perin, fils de l'auteur.

1238. *Portrait de Mme la duchesse de Larochefoucault.*

Elle est en buste, le corps tourné de profil à droite, la tête de face. Large chapeau, fichu sur les épaules, mantille sur les bras. Ebauche. La tête seule est quelque peu avancée.

Miniature, forme ovale. — H. 0,075. — L. 0,060.

1239. *Portrait de M. Pinson, chirurgien, sculpteur de pièces anatomiques.*

Il est vu de face, à mi-corps et debout. Cravate blanche, redingote grise, coiffure poudrée. De la main gauche, il tient un buste de femme couvert d'un voile noir et posé sur un piédestal.

Fond de paysage.

Signé L. Perin.

Miniature, forme ronde. — Diamètre 0,066.

1240. *Portrait de Mme Pinson.*

Elle est debout, vue à mi-corps et de face. Robe blanche, fichu jaune, cheveux blonds ornés de rubans et de fleurs. De la main gauche, elle tient une palette et des pinceaux Fond de paysage.

Signé L. Perin.

Miniature, forme ronde. — Diamètre 0,066.

1241. *Portrait de la mère de l'artiste.*

Elle est en buste, vue de face. Bonnet blanc orné de rubans et de dentelles. Robe bleue à ornements rouges. Fichu blanc brodé.

Miniature, forme ronde. — Diamètre 0,060.

1242. *Portrait de l'artiste.*

Il est vu de face, en buste. La tête seule est avancée, le reste est à peine indiqué.

Miniature, forme ronde. — Diamètre 0,063.

1243. *Portrait de l'artiste dans un âge moins avancé qu'au numéro précédent.*

Il est vu de face, à mi-corps. La tête est couverte d'un chapeau noir à bords relevés. Il est en manches de chemise. Gilet verdâtre. Fond de paysage.

Signé : Perin.

Miniature, forme ovale. — H. 0,063. — L. 0,050

1244. *Portrait du père de l'artiste.*

Il est vu en buste, de trois quarts à droite. Cheveux poudrés, habit noir à la française.

Miniature, forme ronde. — Diamètre 0,060.

1245. *Portrait de la femme de l'artiste (avant son mariage et à l'âge de onze ans).*

Elle est vue à mi-corps, assise, tournée à gauche, la tête de face. Robe gris-perle, découvrant la poitrine et les bras. Coiffure poudrée : une partie des cheveux retombe sur les épaules. La main gauche est posée sur un clavecin, la main droite tourne un feuillet du cahier de musique.

Miniature, forme ronde. — Diamètre 0,064.

1246. *La prière du matin, d'après Greuze.*

Signé : Perin.

Miniature, forme ronde. — Diamètre 0,084.

L'original fait aujourd'hui partie du musée de Montpellier. Il appartenait à M. Dufrénoy, fermier-général, qui avait également com-

mandé la copie à L.-L. Perin. M. Dufrénoy périt sur l'échafaud, et la miniature resta à l'artiste.

PERRONEAU (JEAN-BAPTISTE), *peintre et graveur, né à Paris en* 1715 (?), *mort à Amsterdam* (?) *en novembre* 1783

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 399.

1247. *Portrait de Laurent Cars, graveur, à mi-corps, assis, tenant un porte-crayon dans la main droite, poudré et souriant.*

Il est vu de trois quarts et tourné à gauche.

Pastel. — H. 0,580. — L. 0,490.

Gravé par Miger (Chal. Imp.)

1248. *Portrait de Pierre Bouguer, de l'Académie des sciences.*

Habit violet, la main droite dans l'habit, perruque blanche; de trois quarts tourné à gauche.

Signé Perroneau, 1753.

Pastel. — H. 0,680. — L. 0,570.

Donné en 1846 par M. Grangeret de Lagrange, l'un des conservateurs de la bibliothèque de l'Arsenal.

PILLEMENT (JEAN), *peintre et graveur à l'eau-forte, né à Lyon en* 1728 (?), *mort à Lyon le* 26 *avril* 1808.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 407.

1249. *Paysage.*

Sur le second plan, à droite, une fabrique. Au milieu, sur le premier plan, un homme vu de dos. A gauche, une vache.

A la pierre noire, sur papier gris jaunâtre. — H. 0,131. — L. 0,261.

Collection Mariette.

PORTAIL (JACQUES-ANDRÉ), *peintre de fleurs, dessinateur, né à Brest* (?) *vers la fin du dix-septième siècle, mort à Versailles* (?) *le* 4 *novembre* 1759.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 409.

1250. *Deux dames jouant aux cartes.*

L'une assise, l'autre plus âgée et debout, conseillant la première.

A la sanguine et à la pierre noire. — H. 0,334. — L. 0,281.

Acquis à la vente Silvestre, janvier 1852, au prix de 30 fr.

POUSSIN (NICOLAS), *peintre, né aux Andelys en juin* 1594, *mort à Rome le* 19 *novembre* 1665.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, Ecole française**, p. 262.

1251. *Moïse défendant les filles de Jethro contre l'insolence des bergers.*

Le Prophète est à droite de la composition, luttant contre trois bergers, dont l'un est déjà à terre. Les jeunes filles garnissent la gauche. L'une d'elles est penchée sur le puits. Six autres, partagées en deux groupes, expriment leur admiration pour le courage de leur libérateur, ou emportent leurs vases pleins d'eau.

Vigoureusement lavé de bistre, sur crayon. — H. 0.173. — L. 0,434.

Ce dessin a été gravé par Peyron, et en *fac-simile* par Rosotte. (Chal. imp.)

1252. *Le frappement du rocher.*

Moïse et Aaron sont à gauche, sur le second plan. Les Israélites, formant plusieurs groupes variés, boivent avec avidité ou expriment leur admiration. On remarque à

droite, sur le premier plan, une mère assise avec ses deux enfants, ayant près d'elle un vieillard qui joint les mains et remercie le ciel : à gauche, un jeune enfant debout et relevant le bord de son vêtement.

Première pensée du tableau peint, vers 1636, pour M. *de Gillier*. Il appartint par la suite à la galerie du Régent, passa en 1798, avec la plus grande partie de cette collection, en Angleterre, et se voit maintenant chez lord Ellesmeere, héritier de la galerie Bridgewater.

A la plume et lavé de bistre. — H. 0,242. — L. 0,371.

1253. *Le Jugement de Salomon.*

La composition est la même que celle du célèbre tableau peint par N. Poussin pour son ami M. Pointel, et qui fait partie du Musée du Louvre.

Lavé de bistre, sur mine de plomb. — H. 0,340. — L. 0,515.

Inv. Jabach, n° 472 (Carrache et modernes).

1254. *Sainte Famille.*

La Vierge, assise au milieu de la composition, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, à qui saint Jean présente sa banderole. Sainte Elisabeth est près de son fils, à droite, assise à terre et le menton appuyé sur sa main. Saint Joseph, assis derrière ce groupe, s'appuie contre un tronc d'arbre. A gauche, sur le premier plan, un enfant tient de ses deux mains un linge qu'il va présenter à la Vierge. Fond de paysage.

A la plume et lavé de bistre. — H. 0,200. — L. 0,213.

1255. *Sainte Famille.*

Sur un perron, au pied de degrés en pierre, la sainte Vierge est assise, tenant debout sur ses genoux l'Enfant

Jésus, qui reçoit un fruit des mains de saint Jean. Sainte Elisabeth est assise à gauche et regarde la Vierge. A droite, saint Joseph, couché sur une des marches, est entièrement occupé d'une tablette sur laquelle il écrit. (Dans la peinture, il trace des figures avec un compas.)

Première pensée du tableau peint en 1648, pour M. du Frêne Annequin, gravé par les Poilly et par C. Stella. Ce tableau était en Angleterre en 1810, et y est sans doute encore

A la plume et lavé de bistre, sur croquis au crayon. — H. 0,184. — L. 0,247.

1256. *La Sainte Famille.*

La Vierge, assise et vue de face, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, qui tend les bras à sainte Elisabeth, agenouillée à gauche. Le jeune saint Jean debout porte la main sur l'épaule de sa mère. Saint Joseph est assis derrière ce groupe, qu'il contemple.

Lavé de bistre, sur croquis à la mine de plomb. — H. 0,181. — L. 0,248.

1257. *L'Assomption de la Vierge.*

Etude de figures nues pour le tableau peint en 1650 pour M. de Mauroy, ambassadeur de France à Rome; tableau qui appartient au Musée du Louvre.

Au verso, étude de sainte Famille.

A la pierre noire et à la plume. — H. 0,531. — L. 0,374.

Légué au musée par M. Delorme, peintre. Août 1860.

1258. *Première pensée pour la composition du Baptême, de la suite des Sacrements peinte pour M. de Chantelou.*

Les figures sont au nombre de vingt et une environ ; elles

sont groupées autrement que dans la composition définitive, et d'ailleurs confusément indiquées. Le baptême fut peint en 1646.

A la plume et lavé de bistre. — H. 0,157. — L. 0,256.

Collections Dimsdale, Lawrence et de La Salle. Ce dessin et les neuf dessins nos 1259, 1260, 1261, 1262, 1263, 1264, 1266, 1267 et 1268, ont été donnés, en 1866, par M. His de La Salle.

La suite des *Sacrements*, peinte pour M. de Chantelou, a fait partie de la galerie du Régent, au Palais-Royal. Elle est conservée aujourd'hui à Londres, dans la galerie de lord Ellesmeere.

Exposé salle des Boîtes.

1259. *Etude pour la composition du Baptême.*

Ce dessin est beaucoup plus terminé que le précédent, et se rapproche de la composition du tableau. L'effet de lumière des figures et du paysage est étudié avec soin. La figure du Christ, agenouillé au milieu du sujet, porte sur les deux genoux également ployés, tandis que dans la peinture et dans le dessin décrit sous le numéro précédent, le corps pose sur un seul genou, la seconde jambe étant à moitié relevée.

A la plume et au crayon, vigoureusement lavé de bistre. — H. 0,165. — L. 0,254.

Collections Lawrence et de La Salle.

Exposé salle des Boîtes.

1260. *Etude pour la partie droite de la composition du Baptême.*

Groupe de treize figures. Les figures du Christ et de saint Jean ne s'y trouvent pas.

A la plume et lavé de bistre. — H. 0,081. — L. 0,127.

Collections Lagoy et de La Salle.

Exposé salle des Boîtes.

1261. *Etude pour la partie droite de la composition du Baptême.*

Groupe de quatorze figures. Les figures du Christ et de saint Jean se voient à gauche.

A la plume et lavé de bistre. — H. 0,068. — L. 0,161.

Collections Lawrence et de La Salle.

Exposé salle des Boîtes.

1262. *Croquis et première pensée du tableau de la Pénitence, peint en* 1647 *pour M. de Chantelou.*

Les figures sont disposées sur le *Triclinium*, à l'antique, dont Poussin parle dans ses lettres; mais elles sont toutes différentes de celles exécutées. Le groupe principal, celui du Christ et de la Madeleine, se retrouve seul, avec de notables changements, dans la peinture. Dix-sept figures.

A la plume. — H. 0,133. — L. 0,186.

Collections Lawrence, Cunningham et de La Salle.

Exposé salle des Boîtes.

1263. *Etude pour le tableau de la Cène, de la suite des Sacrements peinte pour M. de Chantelou.*

Les figures sont à peu près nues, mais la disposition générale est déjà celle de la peinture. L'effet de lumière produit par la tête du Christ et par la lampe qui éclaire la table est rendu avec force. Composition de douze figures couchées sur des lits. A gauche, une figure debout. Exécuté en 1647.

A la plume, vigoureusement lavé de bistre, et tiré aux carreaux par le maître. — H. 0,157. — L. 0,256.

Collections Lawrence et de La Salle.

Exposé salle des Boîtes.

1264. *Première pensée du sacrement de l'Ordre, tableau peint, en* 1647, *pour M. de Chantelou.*

Groupe de quatorze figures.

Le Christ et saint Pierre se trouvent à l'extrémité de la composition, à droite. Les apôtres, tournés du côté du Sauveur, remplissent tout le champ du sujet. Au second plan, un monument. Dans le fond, un paysage.

A la plume et lavé de bistre. — H. 0,137. — L. 0,213.

Collections Mariette (n° 1321 du Catalogue), Lawrence et de La Salle.

L'exécution de ce dessin nous donne une preuve certaine qu'il a été fait par N. Poussin, à l'époque que nous avons indiquée plus haut, et pour la suite de M. de Chantelou. Mais la disposition générale rappelle la composition peinte vingt ans auparavant pour le chevalier del Pozzo. Poussin s'en sera sans doute aperçu, car il l'a complétement changée, et dans la peinture, le groupe du Christ et de saint Pierre forme le milieu du sujet.

Exposé salle des Boîtes.

1265. *Autre première pensée pour la même composition.*

Les figures du Christ et de saint Pierre occupent encore la droite du dessin. Le Christ ne tient pas les clés, mais une longue pancarte déroulée, que saint Pierre agenouillé soutient de ses deux mains. Le nombre des figures est le même que dans le dessin précédent, mais la disposition présente quelques variantes sans grande importance. Le monument d'architecture et le paysage qui occupe le fond sont tout à fait changés.

A la plume et lavé de bistre. — H. 0,133. — L. 0,246.

1266. *Première pensée du sujet de la Confirmation, peint, en* 1645, *pour M. de Chantelou.*

Composition de vingt et une figures.

A la plume et lavé de bistre. — H. 0,131. — L. 0,254.

Collections Lawrence et de La Salle.

Exposé salle des Boîtes.

1267. *Étude pour le sujet de la Confirmation.*

Elle paraît être postérieure à la précédente; elle est plus étudiée, et les groupes présentent quelque analogie avec la composition définitive. Groupe de vingt et une figures. La figure de l'assistant qui tient les saintes huiles est debout, comme dans le numéro précédent, tandis que dans la peinture elle est agenouillée.

A la plume et lavé de bistre. — H. 0,124. — L. 0,246.

Collections Mariette (n° 1321 du Catalogue), Lawrence et de La Salle.

Exposé salle des Boîtes.

1268. *Étude pour la Confirmation.*

Le groupe principal de ce dessin, qui comprend vingt figures, est bien celui qui a été exécuté. Les expressions sont rendues avec plus de force que dans les deux études précédentes. Seulement, dans la peinture, le maître a ajouté, au second plan, un officiant posant un bandeau sur le front d'un jeune garçon, groupe qui se trouvait déjà indiqué dans le dessin décrit sous le numéro précédent.

A la plume et lavé de bistre. — H. 0,126. — L. 0,254.

Collections Lawrence et de La Salle.

Exposé salle des Boîtes.

1269. *L'Extrême-Onction.*

Première pensée du tableau peint, en 1644, pour M. de Chantelou.

A la plume et lavé de bistre. — H. 0,230. — L. 0,340.

Poussin écrivait en avril 1644 à M. de Chantelou : « Je travaille « gaillardement à l'*Extrême-Onction*, qui est, en vérité, un sujet « digne d'un Apelles, car il se plaisoit fort à représenter des meu- « rants. Je ne quitterai point ce tableau, pendant que je me trouve bien disposé, que je ne l'aie mis en bon terme pour une ébauche.

« Il contiendra dix-sept figures d'hommes, de femmes et d'enfants, « jeunes et vieux, dont une partie se consument en pleurs, tandis « que les autres prient pour le moribond... »

Notre dessin se ressent de cette *gaillardise* et de cette *bonne disposition*, dont parle Poussin ; il est plein d'énergie, d'expression et d'effet.

Il a fait partie des collections Crozat et Mariette. Gravé en *fac-simile* par M. A. Leroy (Chal. imp.)

Exposé salle des Boîtes.

1270. *Apollon, assis à gauche, tenant sa lyre, considère Daphné, qui, placée à l'autre extrémité de la composition, embrasse le fleuve Penée, son père.*

L'amour lance à la nymphe, pour la rendre insensible à l'amour d'Apollon, un trait de plomb. (Ovide, *Métamorphoses*, livre I.)

Deux nymphes sont couchées à terre sur le premier plan. Une troisième nymphe se trouve placée dans les branches d'un arbre. Mercure, vu à mi-corps derrière le tertre sur lequel Apollon est assis, profite de la contemplation dans laquelle est plongé le fils de Latone, pour lui dérober une de ses flèches. Au second plan du paysage, les troupeaux d'Admète.

A la plume, lavé de bistre. — H. 0,320. — L. 0,440.

Ce beau dessin, de la vieillesse du maître, est la première pensée du grand tableau peint pour le cardinal Massimo, et acquis en 1869 par le musée du Louvre.

Gravé en *fac-simile* par Rosotte (Chal. imp.).

1271. *Mercure et Vénus.*

Ils sont assis ou couchés vers la droite de la composition. Devant eux, un amour lutte avec un petit satyre, qu'il terrasse. A gauche, cinq enfants : l'un, debout, tient deux

couronnes; les autres forment un concert. Le char et les colombes de la déesse sa voient sur le second plan, entre de grands arbres.

Ce dessin est de la jeunesse du maître. Il a été gravé par Fabritius Clarus.

A la plume et vigoureusement lavé de bistre.— H. 0,299. — L. 0,408.

Inv. Jabach, nº 438 (Carrache et modernes).

1272. *L'Amour frappe avec force, de son arc, un Satyre agenouillé qui cherche à enlever la draperie d'une femme assise.*

A la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc. — H. 0,152. — L. 0,157.

Exposé salle des Boîtes.

1273. *Mercure remet à Pâris la pomme destinée à la plus belle, et de son bras étendu semble lui indiquer le lieu où l'attendent les déesses.*

L'Amour accompagne le berger. Près de ce groupe, un aigle combat un serpent.

A la plume et lavé de bistre. — H, 0,232. — L. 0,210.

Ce dessin est de la vieillesse du maître.

Gravé en *fac-simile* par Ramus (Chal. imp.).

1274. *Hercule nettoie l'étable d'Augias en y faisant passer les eaux du fleuve Alphée.*

A la pierre noire et à la plume, avec quelques touches de blanc, sur papier gris. — H. 0,194. — L. 0,455.

Ce dessin a fait partie des compositions arrêtées par le maître en 1641 et 1642, pour la décoration de la grande galerie du Louvre, et dont quelques-unes avaient même été peintes en camaïeux avant le

départ définitif de Poussin pour Rome, dans les derniers mois de 1642.

Il a été gravé à l'eau-forte par M. Gelée, avec d'autres compositions de la même suite, sous la direction et aux frais de M. Gatteaux, membre de l'Institut. Jean Pesne avait déjà exécuté dix-neuf planches, représentant différents sujets de la *Vie d'Hercule*, auxquelles le recueil de MM. Gelée et Gatteaux sert de complément.

1275. *Eumolpe enseigne à Hercule à jouer de la lyre.*

A la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc, sur papier gris-clair. — H. 0,180. — L. 0,423.

Composition destinée à la décoration de la grande galerie du Louvre, et reproduite par M. Gelée dans le recueil publié par M. Gatteaux.

1276. *Bacchanale.*

Au milieu de la composition, un terme qu'embrasse un Satyre. A droite, un joueur de flûte et deux figures debout. Sur le premier plan, au milieu, trois figures assises dont une de buveur. A gauche, un homme et une femme dansant avec animation et les bras étendus. Au second plan, un homme paraissant frapper sur un tympanum.

Au pinceau et vigoureusement lavé de bistre, sur croquis à la pierre noire. — H. 0,182. — L. 0,260.

Acquis en mars 1869, à la vente Boilly, au prix de 1,650 fr.

Exposé salle des Boîtes.

1277. *Armide, aidée par les Amours, emporte Renaud endormi.*

Le groupe principal comprend sept figures. On voit à droite une figure de fleuve et deux naïades.

Première pensée du tableau peint vers 1638, pour Stella.

A la plume, lavé de bistre. — H. 0,202. — L. 0,256.

On lit dans Félibien, tome II, page 328 : Lorsque le Poussin en-

voya le tableau du sieur Stella, il luy écrivit le soin « qu'il avoit « pris à le bien faire. Je l'ay peint, dit-il, de la manière que vous « verrez, dautant que le sujet est de soy mol, à la différence de ce- « luy de M. de Vrillière, qui est d'une manière plus sévère, comme « il est raisonnable, considérant le sujet, qui est héroïque. »

Le tableau de M. de la Vrillière est la grande composition du *Maître d'école des Falisques,* qui fait partie du musée du Louvre.

Exposé salle des Boites.

1278. *Un cavalier armé d'une lance et tourné vers la droite, fait gravir à son cheval un plan escarpé.*

A la plume et lavé de bistre. — H. 0,105. — L. 0,106.

Exposé salle des Boîtes.

1279. *Etude de paysage.*

Au centre, plusieurs arbres élevés, dont le feuillage se rejoint, couvrent la terre d'une ombre épaisse que percent par places les rayons du soleil. A droite, sur le premier plan, quelques arbustes et des troncs d'arbres morts.

Vigoureusement lavé de bistre, sur un léger croquis de sanguine. — H. 0,255. — L. 0,186.

Collection Mariette.

Exposé salle des Boîtes.

1280. *Etude de paysage.*

Sur le premier plan, à gauche, on remarque un groupe d'arbres au feuillage léger. Le soleil donne avec force sur un talus qui se voit au second plan.

Vigoureusement lavé de bistre, sur un léger croquis à la pierre noire. — H. 0,255. — L. 0,185.

Collection Mariette.

Exposé salle des Boîtes.

1281. *Paysage.*

A droite, sur un tertre, un berger assis joue de la flûte. Son chien et ses moutons sont couchés près de lui. Dans le fond, au pied d'une colline boisée, un chasseur précédé de son chien. A gauche, sur le premier plan, deux femmes portant, l'une un vase sur son épaule, l'autre une corbeille sur sa tête.

A la plume et lavé de bistre. — H. 0,252. — L. 0,187.

Collection Mariette.

1282. *Paysage garni d'arbres touffus.*

On voit sur le premier plan Adonis, que vient de renverser le sanglier qui s'enfuit. Dans le fond, quelques fabriques sur un plan élevé.

A la plume et lavé de bistre. — H. 0,254. — L. 0,185.

Collection Mariette.

PRUD'HON (Pierre), *peintre, né à Cluny (Saône-et-Loire), le 4 avril* 1758, *mort à Paris le* 16 *février* 1823.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, École française**, p. 294.

1283. *La sainte Vierge portée au ciel par deux anges.*

Première pensée du tableau de l'Assomption, peint pour la chapelle des Tuileries, qui fait, depuis 1848, partie du Musée du Louvre.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-bleu. — H. 0,295. — L. 0,215.

Ce dessin a été acquis, par décision du 15 octobre 1846, de madame veuve Voiart, au prix de 700 fr.

Il avait été donné à M. Voiart, par M. de Boisfremont, élève et ami de Prud'hon.

1284. *Le Triomphe de Vénus.*

La déesse est assise sur son char et tient une torche. L'Amour, debout sur le devant du char, guide les colombes qui le traînent. Devant elles, à droite, le Printemps, sous la figure d'une femme qui vole, répand des fleurs que trois enfants recueillent. Un lapin, symbole de fécondité, suit le char de Vénus.

Dessin très-terminé, aux crayons noir et blanc, sur papier bleu. — H. 0,070. — L. 0,170.

Lithographié en contre-partie, par Aubry-Lecomte (Chal. imp.). Lithographié également par M. J. Boilly. Acquis de M. de La Salle avec les nos 747, 748, 749, 750, 751, 756, 757 et 779, au prix de 1,550 fr. — Avril 1851 (1).

1285. *L'ange de la Vengeance divine, les ailes déployées, traîne, devant le trône de la Justice, deux coupables, qu'il tient de ses deux mains par les cheveux, et qui s'efforcent en vain de lui échapper.*

La Justice est assise à droite, tenant le glaive et les balances. Trois figures debout sont près d'elle : la première, appuyée sur une colonne, est la Force; la seconde, tenant un frein, représente la Modération; la troisième a pour attribut un miroir et paraît être la Vérité. Les cadavres d'une femme et d'un enfant sont étendus sur les degrés du trône.

Première pensée du tableau qui fut commandé vers 1805

(1) M. His de La Salle, dans l'intérêt du Musée et pour compléter la salle d'exposition des maîtres français modernes, a bien voulu distraire de sa superbe collection quelques dessins précieux du XIXe siècle. Cette cession a été faite *au prix coûtant,* c'est-à-dire à un prix bien inférieur à la valeur réelle. C'est mû par le même sentiment que M. de La Salle a, en 1866, *donné* 10 beaux dessins du Poussin, de la suite des Sacrements, dont la description se trouve aux pages qui précèdent.

à Prud'hon, par M. Frochot, préfet de la Seine, pour le Palais de Justice, et qui, depuis 1820, fait partie de la collection du Musée du Louvre. L'artiste en changea complétement la disposition en exécutant la peinture.

Au fusain, à l'estompe et aux crayons noir et blanc, sur papier gris-bleu. — H. 0,389. — L. 0,500.

(Ce dessin fut donné par Prud'hon au marchand de tableaux Constantin. — M. Constantin fils en fit présent à M. Ledru-Rollin, et nous avons tout lieu de croire qu'il appartenait encore à ce dernier, lorsqu'il fut vendu, en mai 1851, au musée du Louvre, par David d'Angers, pour la somme de 3,500 francs.)

Dans une lettre du 10 floréal an XIII, adressée à M. Frochot (et que M. Marcille a bien voulu nous communiquer), Prud'hon décrit lui-même la composition qu'il projette : « Figurés-vous la Vengeance « publique, Némésis à l'aile de vautour, chargée de la poursuite des « coupables, traînant au pied du tribunal de la Justice le crime et « la scélératesse : la Justice armée du glaive, entourée de la Force, « la Prudence et la Modération, prononce l'arrêt foudroïant qui les « frappe de mort. La victime ensanglantée du crime, le poignard « dans le sein, gisant sans mouvement sur les marches du tribunal « même, et sous les yeux de l'homicide; il est saisi de crainte et « frissonne d'horreur... Ajoutés, pour sentir l'effet de ce tableau « terrible, la présence des juges, l'arrivée des coupables, l'éloquence « mâle des orateurs, les émotions diverses peintes sur les visages « d'une assemblée nombreuse, et vous avouerés qu'il serait difficile à « l'imagination de n'être pas frappé d'un tel ensemble.

« Ce tableau, composé de huit figures, de la largeur de dix pieds « sur huit de hauteur, destiné pour la salle principale du tribunal « criminel, serait du prix de 15,000 francs... »

1286. *Tête d'étude de femme ornée d'un diadème.*

Elle est vue de profil et vêtue d'une robe rouge qui lui laisse l'épaule nue.

Pastel. — H. 0,550. — L. 0,490.

Acheté à la vente Bruzard, décision du 25 juin 1839, 50 fr.

1287. *Portrait de Mlle Mayer, artiste peintre, les cheveux retombant sur le front, la tête penchée, de trois quarts, tournée à droite.*

Pastel. — H. 0,420. — L. 0,340.

Acheté à la vente Bruzard, décision du 25 juin 1839, 140 fr.

1288. *Euterpe debout, jouant de la lyre, le corps vu de profil et tourné à droite, la tête couronnée de lauriers et légèrement penchée.*

Le pied droit pose sur un escabeau ; un Amour vole au-dessus de la Muse et tient un médaillon des deux mains.

Deux Amours sont placés près du piédestal qui supporte Euterpe, l'un assis, écrivant ; l'autre agenouillé et jouant de la flûte.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, avec des retouches de sanguine, sur papier gris-bleu. Mis au carreau. — H. 3,010. — L. 0,730.

Ce dessin et les cinq suivants ont été acquis, en avril 1867, à la vente de M. Laperlier, au prix de 5,030 francs ; les peintures dont ils sont les cartons avaient été exécutées dans l'hôtel de la reine Hortense. M. Denon en possédait les esquisses à l'huile. Dans le catalogue de son cabinet, ces esquisses sont désignées comme représentant Euterpe Pandore, Vénus et Minerve.

1289. *Pandore drapée, debout, appuyée sur un pilastre.*

Elle tient la boîte, dont elle enlève le couvercle ; le corps est vu de face ; la tête, tournée à gauche, est inclinée en arrière ; un Amour vole au-dessus d'elle.

Au-dessous de Pandore, contre le piédestal, un Amour souriant, vu de face, est assis les bras ouverts ; il tient des bijoux.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, avec quelques touches de sanguine sur papier gris-bleu. — Mis au carreau. — H. 3,010. — L. 0,730.

1290. *Vénus. Elle est représentée sous la figure d'une femme ailée et demi-nue (la tête manque).*

Une draperie qu'elle relève de la main droite lui couvre le bas du corps; elle se penche et tient de la main gauche un Amour vu de face, qui s'élance vers elle.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, avec des touches de sanguine, sur papier gris-bleu. — Mis au carreau. — H. 2,090. — L. 0,750.

1291. *Amour agenouillé au milieu de rosiers et de fleurs.*

Il est vu de face, la tête inclinée à droite, et tire de l'arc.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, avec des touches de sanguine, sur papier gris-bleu. — Mis au carreau. — H. 0,620. — L. 0,750.

Dans le même cadre que le numéro précédent.

1292. *Minerve (?) Elle est représentée sous la figure d'une femme drapée debout (la tête et le haut du buste manquent).*

Elle tient un mors dans la main gauche et de la droite relève sa draperie.

Au-dessous, contre le piédestal, un Amour assis, la main droite posée sur une statue d'Isis, tient une coupe de la main gauche; la tête est tournée de trois quarts à gauche.

A la pierre noire, rehaussé de blanc, avec des touches de sanguine, sur papier gris-bleu. — H. 2,010. — L. 0,750.

1293. *Amour dans les airs, incliné vers la gauche, la tête vue de face, tenant une banderole des deux mains.*

A la pierre noire, rehaussé de blanc, avec des touches de sanguine, sur papier gris-bleu. — Mis au carreau. — H. 0,730. — L. 0,750.

Même cadre que le numéro précédent.

QUESNEL (FRANÇOIS) *peintre, né à Edimbourg en* 1544, *mort à Paris en* 1619.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 411.

1294. *Portrait de femme vue en buste et de trois quarts, tournée vers la gauche.*

Elle porte le costume du temps de Henri III. Ses cheveux sont relevés sur les tempes : des nœuds de rubans avec aiguillettes ornent ses manches, et une grosse chaîne pend à son corsage. Ce devait être une musicienne célèbre, si l'on en juge par ce quatrain de Bertaut, inscrit sous le portrait avec tout l'art de la calligraphie du temps :

« Epigramme.

« Si ce portrait avoit les graces nompareilles
« Dont son original fut embelli des dieux,
« Autant que ses beaux traits nous ravissent les yeux,
« Autant ses doux accors raviroient nos oreilles.

« Bertaut. »

A la pierre noire. — H. 0,222. — L. 0,159.

Collection Mariette.

RIGAUD (HYACINTHE), *peintre, né à Perpignan le* 20 *juillet* 1659, *mort à Paris le* 27 *décembre* 1743.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, Ecole française**, p. 307.

1295. *Etude de mains.*

La droite est posée sur le haut d'une couronne fleurdelysée ; la gauche tient le bâton de commandement.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-bleu. — H. 0,282. — L. 0,387.

Collection Mariette.

Attribué à **RIGAUD**.

1296. *Réception d'un magistrat au palais de justice de Paris.*

Le ville de Paris, le front ceint de tours, et la Justice tenant ses balances l'accueillent. Des enfants tiennent un faisceau, l'écusson armorié de la Ville, et une corne d'abondance. Dans le fond, on remarque la sainte chapelle et les tours de Notre-Dame.

A la pierre noire, lavé d'encre de Chine, et rehaussé de blanc, sur papier gris-bleu. — H. 0,259. — L. 0,226.

ROBERT (HUBERT), *peintre et graveur, né à Paris en* 1753, *mort à Paris le* 15 *avril* 1808.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, Ecole française**, p. 314.

1297. *Vue intérieure d'un parc.*

A gauche, une source sortant d'une grotte et alimentant un réservoir. Au milieu, un escalier rustique bordé d'arbres et au haut duquel on aperçoit dans l'éloignement une femme portant un vase sur sa tête. Sur le premier plan, deux personnages vus de dos.

A la sanguine. — H. 0,451. — L. 0,337.

ROSLIN (Mme), *née* **MARIE-SUZANNE GIROUST**, *peintre de portraits au pastel, née à Paris le* 9 *mars* 1734, *morte à Paris le* 31 *avril* 1772.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 418.

1298. *Portrait de Dumont, le Romain, en buste.*

Il porte un habit couleur brique ; les cheveux sont poudrés. Il est vu presque de face, se tournant vers la gauche

Pastel. — H. 0,540. — L. 0,440.

RUSSEL (JOHN), *peintre de portraits, né en* 1774, *à Guilford (comté de Surrey) en Angleterre, mort en* 1806 (1).

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 419.

1298 *bis. Portrait de petite fille.*

Elle est vêtue d'une robe blanche, avec large ceinture bleue. De la main gauche elle tient un panier de cerises, et, de la main droite levée, deux cerises jumelles qu'elle semble montrer avec joie. Elle est à mi-corps, la tête de trois quarts, inclinée à gauche et souriant; les cheveux bruns tombant sur les épaules.

Pastel. — H. 0,600. — L. 0,440.

Signé dans le bas, à gauche : *J. Russel. R. A. pixit.* 1798.
Légué en juin 1869, par M. Henry Vikery.

SAINT (DANIEL), *peintre de portraits en miniature, né à Saint-Lô en* 1778, *mort à Saint-Lô le* 23 *mai* 1847.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 420.

1299. *Portrait d'homme vu en buste et de face.*

Cheveux gris, cravate de couleur. Vêtement noir.
Signé : Saint.

Miniature; forme ovale. — H. 0,085. — L. 0,065.

Donné par la famille de Saint en octobre 1847.

1300. *Portrait d'homme âgé, vu jusqu'aux genoux, assis et regardant le spectateur.*

Sur ses genoux se voit un livre entr'ouvert, qu'il tient de la main gauche. Ses lunettes sont dans la main droite,

---

(1) Cet artiste appartient à l'école anglaise. Voyez plus haut, page 6, la note concernant Bonington.

son habit est de couleur olive et recouvert d'un manteau brun.

Signé à droite, dans le bas : Saint.

Miniature. — H. 0,200. — L. 0,150.

Donné par la famille de Saint, octobre 1847.

SAINT-AUBIN (GABRIEL-JACQUES de), *peintre et graveur à l'eau-forte, né à Paris en* 1724, *mort à Paris en* 1780.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 421.

1301. *Près d'une femme assise et donnant le sein à son enfant, une jeune fille vue de profil et coiffée d'un grand bonnet qui lui cache presque tout le visage, est occupée à dessiner.*

A la pierre noire, à la plume et à l'aquarelle. — H. 0,116. — L. 0,152.

SILVESTRE (ISRAEL), *dessinateur et graveur à l'eau-forte, né à Nancy le* 15 *août* 1621, *mort à Paris le* 11 *octobre* 1691.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 425.

1302. *Vue du port de Ripetta à Rome.*

Quelques figures et quelques barques l'animent. On voit dans le fond le haut du Panthéon.

A la mine de plomb. — H. 0,171. — L. 0,274.

Collection Mariette.

SLODTZ (RENÉ-MICHEL), *sculpteur, né à Paris le* 27 *septembre* 1705, *mort à Paris le* 26 *octobre* 1764.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 428.

1303. *Bacchus et des Faunes.*

Groupe.

A la sanguine. — H. 0,475. — L. 0,345.

Collection Mariette.

STELLA (Jacques), *peintre, né à Lyon en* 1596, *mort à Paris le* 29 *avril* 1657.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, Ecole française**, p. 327.

1304. *Le Christ et la Samaritaine.*

Le Sauveur est assis sur le bord du puits. Sur le second plan, à droite, les disciples debout.

A la plume et lavé d'encre de Chine. — H. 0,230. — L. 0,173.

Collection Mariette.

SUBLEYRAS (Pierre), *peintre et graveur, né à Uzès en* 1699, *mort à Rome le* 28 *mai* 1749.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, Ecole française**, p. 329.

1305. *Le mariage de la sainte Vierge*

Joseph et Marie sont agenouillés sur les degrés de l'autel, et le grand-prêtre les unit. A gauche, figure de femme à genoux.

Aux crayons noir et blanc, sur papier teinté de gris. — H. 0,406. — L. 0,254.

Collection Mariette.

THOURON (Jacques), *peintre en émail et en miniature, né à Genève en* 1737, *mort à Paris vers* 1790 (?)

Voir nos 1496 et 1497, et l'**Appendice** du présent volume, p. 431.

1306. *Portrait de Francklin, en buste.*

Il est vu de trois quarts, tourné à droite. Cheveux blancs flottant sur les épaules. Habit gris.

Miniature; forme ovale. — H. 0,080. — L. 0,066.

TRÉMOLIÈRES (Pierre-Charles), *peintre et graveur à l'eau-forte, né à Cholet (en Anjou) en* 1703, *mort à Paris le* 11 *mai* 1739.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 432.

1307. *Tête de jeune femme, couronnée de lauriers.*

Aux trois crayons et au pastel. — H. 0,040. — L. 0,035.

Collection Mariette.

1308. *Tête de jeune fille couronnée de roses, vue de profil et penchée vers la droite.*

Aux crayons rouge et noir, avec quelques touches de pastel, sur papier gris. — H. 0,350. — L. 0,296.

Collection Mariette.

TROY (François de), *peintre, né à Paris en* 1679, *mort à Rome le* 24 *janvier* 1752.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, Ecole française**, p. 372.

1309. *Figure de magistrat agenouillé.*

Il est dirigé vers la gauche, écartant les mains et tournant la tête vers le spectateur.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,364 — L. 0,256.

VAN LOO (CHARLES-ANDRÉ, *dit* **CARLE**), *peintre et graveur, né à Nice le* 15 *février* 1705, *mort à Paris le* 15 *juillet* 1765.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, Ecole française**, p. 205.

1310. *Portrait de Carle Vanloo.*

Il est vu de face. Le front est chauve. Le buste est à peine indiqué.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris-verdâtre. — H. 0,420. — L. 0,305.

Collection Mariette.

1311. *Portrait de Mme Carle Vanloo.*

Elle est vue en buste et de face, les épaules couvertes d'un mantelet garni de fourrures. Les cheveux sont relevés et ornés d'une coiffe de dentelles.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,510. — L. 0,410.

1312. *Tête de jeune fille souriant.*

Elle est vue de trois quarts, tournée vers la droite, les cheveux relevés, un double rang de perles autour du cou.

A la pierre noire et à la sanguine, avec quelques touches de pastel, sur papier gris. — H. 0,372. — L. 0,285.

VAN LOO (JEAN-BAPTISTE), *peintre, né à Aix-en-Provence le* 11 *janvier* 1684, *mort à Aix le* 19 *septembre* 1745

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, Ecole française**, p. 203.

1313. *Etude, d'après nature, de femme nue assise, le bras gauche étendu.*

Dans le bas du dessin, à droite, diverses études de mains légèrement indiquées.

Aux crayons rouge et noir, avec quelques touches de blanc, sur papier gris. — H. 0,329. — L. 0,250.

Collection Mariette.

VERDIER (FRANÇOIS), *peintre et graveur, né à Paris en* 1651, *mort le* 19 *juin* 1730.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, Ecole française**, p. 379.

1314. *La Sainte Vierge assise sur les nuages tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, qui caresse un saint religieux.*

Une gloire d'anges contemple ce groupe.

Au crayon, lavé d'encre de Chine, rehaussé de blanc, sur papier jaunâtre. — H. 0,290. — L. 0,190.

VERNET (ANTOINE-CHARLES-HORACE, *dit* **CARLE**), *peintre, né à Bordeaux en* 1758, *mort à Paris le* 17 *novembre* 1835.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, Ecole française**, p. 402.

CARLE VERNET *et* **J. ISABEY.**

1315. *Le premier consul passant une revue dans la Cour des Tuileries.*

Au crayon noir et à l'encre de Chine. H. 0,258. — L. 0,430.

Ce dessin porte la signature des deux artistes. Acquis en mars 1846 à la vente Brunet-Denon.

Voyez plus haut, n° 790.

VINCENT (FRANÇOIS-ANDRÉ), *peintre, né à Paris le* 30 *décembre* 1746, *mort à Paris le* 3 *août* 1816.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, Ecole française**, p. 407.

1316. *Portrait de jeune femme vue en buste, la tête de profil et tournée à droite.*

Aux crayons rouge, noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,539. — L. 0,416.

VIVIEN (JOSEPH), *peintre, né à Lyon en* 1657 (?), *mort à Bonn le* 5 *décembre* 1734 (?)

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 435.

1317. *Portrait de Maximilien Emmanuel, duc et électeur de Bavière.*

Il est revêtu d'une cuirasse; sa tête est nue et coiffée d'une énorme perruque; il est vu de trois quarts, tourné à droite.

Pastel. — H. 0,810. — L. 0,660.

Gravé par C. Vermeulen.

1318. *Portrait du duc de Bourgogne, revêtu d'une cuirasse, décoré de l'ordre du Saint-Esprit, tenant un casque et le bâton fleurdelisé.*

Il est vu presque jusqu'aux genoux, de trois quarts et tourné à gauche.

Pastel. — H. 1,000. — L. 0,780.

1319. *Portrait de Girardon, sculpteur, à mi-corps, la main gauche sur une tête de femme en marbre, la main droite ouverte.*

Il a le col et une partie de la poitrine découverts, un

manteau violet; les boucles de la perruque tombent sur ses épaules; il est presque de face, tourné à droite.

Pastel. — H. 0,880. — L. 0,720.

1320. *Portrait de Robert de Cotte, architecte.*

Il est assis, tenant sa main gauche appuyée sur un livre, et un porte-crayon dans la droite; il est vêtu d'un ample vêtement noir, porte une perruque dont les boucles tombent sur ses épaules; presque de face, tourné vers la droite.

Pastel. — H. 0,890. — L. 0,720.

1321. *Portrait du duc d'Anjou.*

Il est vu presque jusqu'aux genoux, portant une cuirasse, le cordon bleu et une écharpe violette; la main droite sur la hanche tient le bâton fleurdelisé, la main gauche est ouverte et avancée; il est tête nue, en perruque noire, de trois quarts, tourné à droite.

Dans le fond, un paysage.

Pastel. — H. 1,000. — L. 0,780.

1321 *bis. Portrait d'homme à mi-corps.*

Il est vu de trois quarts, tourné à gauche, portant la main droite sur sa poitrine et tenant de la gauche un porte-crayon et un portefeuille. Habit jaune-brun, manteau violet, grande perruque.

Pastel. — H. 0,860. — L. 0,670.

Acquis de M. Devigne, au prix de 600 fr. Mars 1864.

VOUET (SIMON), *peintre et graveur, né à Paris le* 9 *janvier* 1590, *mort à Paris le* 30 *juin* 1649.

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, Ecole française**, p. 409.

1322. *La Vierge assise et vue de profil, tient entre ses bras l'Enfant Jésus endormi.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,351. — L. 0,245.

Collection Mariette.

1323. *Une Sainte évanouie soutenue par deux anges.*

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,323. — L. 0,235.

Collection Mariette.

WATTEAU (ANTOINE), *peintre et graveur, né à Valenciennes en 1648, mort à Nogent (près Vincennes) le 18 juillet 1721.*

Voir, pour les détails biographiques, le **Catalogue des peintures, Ecole française**, p. 414.

1324. *Huit études de têtes diverses.*

On remarque dans le haut du dessin trois têtes de jeune nègre, l'une de face, la seconde de trois quarts, la troisième de profil. A droite, tête de femme portant collerette, et étude de main droite tenant un masque. Dans le bas, trois études d'après une tête de jeune femme coiffée d'un grand chapeau de paille.

Aux crayons rouge, noir et blanc, sur papier gris. — — H. 0,267. — L. 0,397.

Acquis à la vente (d'Ymécourt?) 21 avril 1858, au prix de 505 francs, plus les frais, en tout 530 francs 25 cent. — N° 77 du Catalogue de vente.

1325. *Neuf études de têtes, dont huit sont des têtes de femme de profil ou de face.*

A droite, tête d'homme de trois quarts, tournée vers la gauche.

Aux crayons rouge, noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,250. — L. 0,381.

Acquis à la vente (d'Ymécourt?) 21 avril 1858, au prix de

347 francs, plus les frais, en tout 364 fr. 35 c. N° 76 du Catalogue de vente.

1326. *Six études diverses.*

A gauche, deux jeunes femmes coiffées d'un grand chapeau, vues à mi-corps et regardant en sens opposé. Vers la droite, autre femme pareillement coiffée, le bras droit pendant en avant, la tête un peu inclinée, le regard dirigé vers le bas. Les autres études sont trois têtes d'homme coiffées d'une sorte de grande toque ronde.

Aux crayons rouge, noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,270. — L. 0,380.

Acquis à la vente (d'Ymécourt?) 21 avril 1858, au prix de 340 francs, plus les frais, en tout 357 francs. N° 78 du Catalogue de vente.

1327. *Dame debout, vue par derrière, la tête tournée à gauche.*

Elle est drapée d'un manteau qui passe sur l'une des épaules et enveloppe le reste du corps.

A la pierre noire et à la sanguine. — H. 0,334. — L. 0,165.

1328. *Deux figures de Scapin debout, l'une vue de face, l'autre de trois quarts et enveloppée dans son manteau.*

Cette dernière a été placée par Watteau sur le second plan de son tableau, gravé par Laurent Cars sous le titre de *Fêtes Vénitiennes*.

A la sanguine et au crayon blanc, sur papier gris. — H. 0,247. — L. 0,182.

1329. *Trois études de figures d'hommes.*

Le premier agenouillé et vu de profil, le second assis et

vu de dos, le troisième debout, enveloppé de son manteau et regardant le spectateur. Cette dernière se trouve à l'extrémité de droite du tableau de Watteau, gravé par Scotin sous ce titre : *les Plaisirs du bal.*

A la sanguine et au crayon blanc, sur papier gris. — H. 0,245. — L. 0,361.

1330. *Etudes diverses.*

A gauche, un homme agenouillé vu de dos, laissant tomber son manteau. A droite, deux croquis d'homme debout, vu de dos et de profil. Au milieu du dessin, deux mains appuyées sur un bâton.

Les trois figures se retrouvent dans le tableau de Watteau, gravé par Lebas sous le titre d'*Assemblée galante*. L'étude des deux mains a servi pour un des personnages du tableau intitulé *l'Amour au théâtre italien* et gravé par Cochin.

A la sanguine et au crayon blanc, sur papier gris. — H. 0,269. — L. 0,312.

1331. *Croquis divers.*

Tête de Gille vue de face et les yeux fixes ; figure d'homme debout enveloppé dans un manteau. De plus, sur les différents plans du dessin, cinq études variées, d'après une petite fille coiffée d'un chapeau à plumes. Une de ces dernières figures a été introduite par le maître, en supprimant la coiffure, sur le premier plan du joli tableau gravé par Benoit Audran, sous le titre du *Passe-temps.*

A la sanguine et au crayon blanc, sur papier gris. — H. 0,271. — L. 0,400.

1332. *Deux Paysannes.*

L'une agenouillée et vue de profil, tournée vers la gau-

che; l'autre assise à terre, appuyée sur le bras droit et dormant.

A la pierre noire et à la mine de plomb, à la sanguine et au crayon blanc, sur papier gris. — H. 0,212. — L. 0,352.

Ces deux figures ont été séparément gravées par Silvestre, dans le recueil de M. de Julienne, sous les nos 199 et 200.

1333. *Cinq têtes de jeunes femmes.*

Deux sont de profil, les trois autres sont de trois quarts. Toutes sont dirigées vers la droite.

A la sanguine, à la pierre noire et au crayon blanc, sur papier gris. — H 0,217. — L. 0,229.

1334. *Trois portraits de musiciens.*

Le premier vu de trois quarts, les bésicles sur le nez ; le deuxième vu de face et chantant; la troisième est une femme vue de trois quarts et chantant. Dans le bas du dessin, deux croquis très-légèrement indiqués d'après la même tête de femme.

Mariette nous indique les noms de ces personnages dans l'inscription suivante, ajoutée par lui sur la monture du dessin :

Præclarorum musicorum cœtus, scilicet Antonius Fidicen eximius, Paccini Italus cantor mus. reg. et Da. Dargenon Car. de la Fosse Pict. Acad. Sororis filia cui suaves accentus Musa invideret.

A la sanguine, à la pierre noire et rehaussé de blanc. — H. 0,241. — L. 0,277.

Collection Mariette.

1335. *Etude d'après nature de jeune femme assise, vue de profil et tournée à gauche.*

Ses deux mains sont l'une dans l'autre et posées sur les genoux.

A la sanguine et à la pierre noire, avec quelques touches de blanc. — H. 0,219. — L. 0,184.

Ce dessin, qui a fait partie de la collection Mariette, a été gravé par Benoît Audran, sous le n° 70, dans le recueil publié par les soins de M. de Julienne.

1336. *Croquis divers.*

Tête d'homme, vue de profil et tournée à droite; trois études de mains et deux croquis d'après un chat couché.

A la sanguine et à la mine de plomb, avec quelques touches de lavis. — H. 0,200. L. 0,180.

Collection Mariette.

1337. *Tête d'homme vu de profil et jouant de la flûte.*

A la sanguine et à la pierre noire, avec quelques touches de blanc. — Forme ovale. — H. 0,187. — L. 0,155.

Collection Mariette.

1338. *Etude d'homme nu, agenouillé, penché en avant, soulevant un linge de la main droite.*

Aux trois crayons, sur papier gris.— H. 0,245.—L. 0,298.

Collection Huquier.

1339. *Etude de jeune femme nue, vue jusqu'à la ceinture.*

Le bras droit tendu cache le visage, la main gauche retient une draperie.

A la sanguine et à la pierre noire. — H. 0,283. L. 0,233.

Collection Huquier.

1340. *Croquis divers.*

A droite, deux études d'après une tête de jeune homme coiffée d'un chapeau noir. A gauche, jeune fille agenouillée.

Aux crayons rouge, noir et blanc, sur papier gris. — H. 0,263. — L. 0,334.

Acquis, par décision du 13 décembre 1842, à la vente de l'Alliance des Arts, au prix de 135 fr. 30 c.

WATTEAU, *d'après* PAUL VÉRONÈSE.

1341. *Six têtes ou figures diverses, tirées d'une adoration des Rois de Paul Véronèse : la sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus, têtes de turc et de nègre, etc.*

A la sanguine. — H. 0,220. — L. 0,346.

Collection Mariette.

WATTEAU, *d'après* TITIEN.

1342. *Paysage.*

Sur le premier plan, deux figures de jeunes gens agenouillés.

D'après un dessin à la plume du Titien, qui, à l'époque de Watteau, appartenait sans doute à Crozat.

A la sanguine. — H. 0,234. — L. 0,233.

Collection Mariette.

ÉCOLE FRANÇAISE, FIN DU XIVe SIÈCLE.

1342 *bis*. *Grand dessin sur soie ayant servi de* parement d'autel.

Il est divisé en trois compartiments principaux.

Dans ces compartiments, sous des portiques formés par des arcatures ogivales, sont figurées les scènes suivantes :

1° Compartiment de gauche :

Le baiser de Judas,
La flagellation,
Le portement de croix.

2° Compartiment central :

La crucifixion. Une banderole tenue par un des personnages porte ces mots : *Verè filius erat iste Dei.*

Cette composition est entourée par deux encadrements divisés par moitié dans le sens de la hauteur. Ces encadrements contiennent : à gauche, en bas, le roi Charles V agenouillé, vu de profil, les mains jointes, couronne en tête et tourné vers la droite ; à droite, la reine Jeanne de Bourbon, agenouillée, tournée vers la gauche et regardant le roi. Au-dessus de Charles V, deux figures personnifiant la Loi nouvelle ; l'une est celle d'un docteur tenant une banderole sur laquelle on lit : *Verè langores nostros ipse tulit.* La seconde figure est la Religion tenant la croix et le calice. Au-dessus de Jeanne de Bourbon, se voient deux figures personnifiant l'ancienne loi. L'une de ces figures est une femme couronnée, les yeux voilés, tenant le Décalogue et une lance brisée. La seconde figure paraît être le roi David. Il tient une banderole portant ces mots : *Respice in faciem Christi tui.*

3° Compartiment de droite :

La mise au tombeau,
La descente de J.-C. aux enfers,
L'apparition de J.-C. à la Madeleine.

Dans les ornements qui bordent le sujet se trouve la lettre K, initiale du nom du roi.

Dessiné en grisaille (à l'encre de Chine?), sur soie blanche). — H. 0,780. — L. 2,860.

Ce précieux objet d'art a appartenu à la cathédrale de Narbonne.

On présume qu'il avait été donné par Charles V lui même ou par son fils Charles VI.

Acquis, en 1852, de M. Jules Boilly, au prix de 1,500 fr.

ÉCOLE FRANÇAISE, XVe SIÈCLE.

1343. *Sainte Geneviève, patronne de Paris.*

Elle est debout, filant sa quenouille au milieu d'une prairie, et gardant les moutons. Près d'elle, une jeune fille debout. Trois autres compagnes sont assises à gauche. Au second plan, un roi à cheval, suivi de cinq cavaliers, s'avance pour visiter la sainte. Dans le fond, à droite, un château à tourelles.

Miniature sur vélin, provenant d'un manuscrit. — H. 0,091. — L. 0,119.

Ce fragment est d'une grande beauté, et pourrait être attribué à Jean Foucquet.

Collection Sauvageot, n° 1,050 du catalogue de M. Sauzay. Une note de M. Sauvageot nous apprend que la miniature a fait partie de la *vente Dulphé* (n° 101).

1344. *Une séance du Sénat romain.*

Sept personnages en costume du quinzième siècle sont assis et discutent. Sur le premier plan, trois autres personnages debout paraissent prendre part à la délibération. On lit en lettres d'or: *Le Sénat;* et plus loin : *Marcus Fondanius Lucius Valerius tribunus. Marcus Porcius Catho consule* (sic). Sur la robe d'un des hommes debout on lit, deux fois répété, le mot: ANEVS... La partie de droite du dessin représente une rue et un portique à toits aigus et à tourelles. Plusieurs femmes parlent à deux hommes, dont l'un soulève son bonnet. Sous ce sujet se lit l'inscription : *Les Matrones.*

Ce dessin faisait partie du manuscrit d'une histoire romaine. Tite-Live rapporte (livre XXXIV) que Caton prononça un discours pour le maintien de la loi Oppia, loi somptuaire que les tribuns voulaient faire abolir. C'est évidemment le sujet de notre dessin.

Miniature gouachée et rehaussée d'or, sur vélin. — H. 0,255. — L. 0,173.

1345. *Querelle de Charles le Chauve et de Gérard de Roussillon.*

Composition comprenant trois scènes diverses.

A gauche, le roi Charles assis sur son trône, entouré de plusieurs personnages, paraît adresser des reproches à Gérard de Roussillon. A droite, le roi s'éloigne, suivi de ses pages et de quelques seigneurs. Au second plan, on voit le roi rendant la justice. Dans les trois scènes que nous venons de décrire, Charles le Chauve est représenté avec le même costume : manteau bleu fleurdelisé, avec grand collet d'hermine, robe rouge, couronne en tête.

Sous le sujet se lit, en lettres rouges, l'inscription suivante : *Comment la guerre encommença dentre le roy Charles le Chaulf et monseigneur Gérard de Rousillon a cause de la conte de sens et des paroles iniurieuses que ung jour les deux princes dirent lun a l'autre.*

Miniature sur vélin, provenant d'un manuscrit. — H. 0,280. — L. 0,230.

Collection Sauvageot, n° 1,054 du Catalogue de M. Sauzay.

ÉCOLE FRANÇAISE, FIN DU XVe SIÈCLE.

1346. *Les emblèmes de la Passion.*

Sur un fond bleu semé d'étoiles d'or, se détachent les figures du Christ en croix, de la Vierge et de saint Jean,

avec les différents emblèmes de la Passion. Au-dessus, une femme en costume de veuve et une religieuse vêtue de noir sont agenouillées chacune devant un prie-Dieu, en face l'une de l'autre ; un écusson losangé est placé entre elles; on lit sur une banderole qui se déroule au-dessus: *O bone Ihesu esto Michi Jhs.*

Une bordure d'or entoure la miniature et porte l'inscription : *O domine Ihesu Christe fili Dei vivi qui pro me passus es amoris ardore sis michi solatium in mortis agone.*

Une seconde bordure ornée de fleurs et de rinceaux encadre la bordure d'or.

Le cadre, surmonté d'un couronnement circulaire à jour, porte l'écusson qui est dans la peinture.

Miniature sur vélin. — H. 0,280. — L. 0,200.

Collection Sauvageot, n° 1,049 du catalogue de M. Sauzay.

ÉCOLE FRANÇAISE, COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE.

1347. *Un jeune homme et quatre jeunes femmes, enveloppés de branchages, sont assis sur les degrés d'un escalier, au haut duquel se voit sous un dais une femme tenant une fleur.*

A droite, des jeunes gens debout. A gauche, un empereur et deux personnages à turbans.

Miniature sur vélin, tirée d'une traduction de l'*Art d'aimer*, d'Ovide. — H. 0,150. — L. 0,150.

Collection Sauvageot, n° 1,056 du catalogue de M. Sauzay.

1348. *Plusieurs jeunes gens et jeunes femmes sont assis autour d'une table chargée de mets.*

Tous sont vêtus de blanc. Au fond, l'Amour nu, ailé, tenant une torche.

Miniature sur vélin, tirée d'un manuscrit. Traduction de l'*Art d'aimer*, d'Ovide. — H. 0,150. — L. 0,150.

Au verso, nous trouvons l'indication du sujet : *Ovide enseigne les amants comment ilz pourrons acquerir amyes a la table.*

Collection Sauvageot, nº 1,056 du catalogue de M. Sauzay.

ÉCOLE FRANÇAISE, XVIe SIÈCLE.

1349. *La Crucifixion.*

Le Christ expire sur la croix, entre les deux larrons. La Vierge évanouie est soutenue par saint Jean. Vers la droite, plusieurs hommes à cheval. Ce sujet est entouré d'une bordure dans le goût de l'école de Fontainebleau, ornée de fruits et de mascarons.

Miniature sur vélin, provenant d'un manuscrit. — H. 0,150. — L. 0,110.

Collection Sauvageot, nº 1,048 du catalogue de M. Sauzay.

1350. *Portrait de François Ier.*

Il est vu presque de face, de grandeur naturelle et coiffé d'une toque à plume.

Cette tête peut avoir été dessinée pour servir à un vitrail.

Aux crayons rouge et noir. — H. 0,370. — L. 0,295.

Ce dessin et les neuf dessins nos 718, 719, 720, 807, 1379, 1380, 1384, 1394 et 1395 ont été achetés de M. Lenoir, moyennant la somme de 600 fr. Décision du 29 décembre 1849

1351. *Portrait du duc d'Angoulême, troisième fils de François Ier et de Claude.*

Il est représenté tout enfant, en buste et de trois quarts, un peu tourné vers la gauche. Il porte une sorte de chapeau, sous lequel est indiqué un bonnet blanc.

On lit sur ce dessin : *M. Dangoulesme, fils de François I.*

A la pierre noire et à la sanguine. — H. 0,249. — L. 0,179.

1352. *Tête de femme vue de trois quarts et tournée vers la gauche.*

Cheveux crêpés et relevés de chaque côté du front. Coiffe en pointe.

Aux crayons rouge et noir, avec quelques touches de pastel. — H. 0,340. — L. 0,235.

1353. *Portrait d'homme en buste et de trois quarts, tourné vers la droite.*

Epoque de Charles IX.

Il porte moustaches et royale et est coiffé d'une toque noire à plumes. Son justaucorps est hermétiquement fermé jusqu'au menton, qu'entoure un petit col en dentelle.

A la pierre noire et à la sanguine. — H. 0,346. — L. 0,234.

1354. *Portrait de Rénée de France, duchesse de Ferrare, fille de Louis XII et de Jeanne de France.*

Elle est représentée en buste et de trois quarts, tournée vers la gauche. Ses cheveux sont lisses et partagés sur le haut du front ; un petit bonnet auquel pend un voile couvre le derrière de la tête. On lit sur ce dessin : *Madame Renée de France, fille de Louis XII.*

A la pierre noire et à la sanguine. — H. 0,252. — L. 0,173.

1355. *Portrait de Rénée de France, fille de Louis XII, duchesse de Ferrare.*

A la pierre noire et à la sanguine, avec quelques touches de lavis. — H, 0,263. — L. 0,178.

Copie du dessin précédent.

1356. *Portrait présumé d'Agnès Sorel.*

Elle est vue de trois quarts, tournée vers la gauche. Ses cheveux blonds sont recouverts d'une espèce de toque qui emboîte la tête. Deux rangs de perles ornent le haut du front.

Aux crayons rouge, noir et jaune. — H. 0,256. — L. 0,185.

Ce dessin, qui est très-faible, est évidemment la copie d'un crayon plus ancien. Une main du XVIe siècle y a ajouté ces mots : « La belle Ahnes. »

1357. *Portrait de femme vue en buste et de trois quarts, tournée vers la gauche.*

Epoque de Charles IX.

Les cheveux sont relevés sur les tempes et recouverts d'un petit bonnet à pointe, à la partie inférieure duquel se rattache un voile empesé. La collerette est petite et à larges tuyaux. Le corsage est fermé.

Au crayon noir et au pastel. — H. 0,338. — L. 0,228.

1358. *Portrait de jeune femme vue en buste et de trois quarts, tournée vers la gauche.*

Epoque de Charles IX.

Les cheveux sont relevés et frisés. Une coiffe formée de pierreries et de rubans est posée sur le derrière de la tête.

La collerette est petite et à longs tuyaux. Le corsage est fermé et surchargé de bijoux.

A la pierre noire, à la sanguine et au pastel. — H. 0,340. — L. 0,230.

On présume que ce dessin représente le portrait d'Elisabeth, fille de Henri II.

1359. *Tête de femme vue en buste et de trois quarts, tournée vers la gauche.*

Les cheveux sont relevés sur les tempes et ornés d'une coiffe en pointe qui retombe sur le milieu du front. La collerette est simple. Le corsage n'est pas indiqué. On lit sur ce dessin les mots : *Catherine, mère de la Royne Catherine de Médicis.*

A la pierre noire et au pastel. — H. 0,335. — L. 0,234.

1360. *Portrait de femme vue en buste et de trois quarts.*

Le costume paraît indiquer l'époque de Charles IX.

Elle porte un bonnet à pointes et une grande collerette unie. On lit sur ce dessin : *Mme de Sardiny.*

Au crayon noir, avec quelques touches de pastel. — H. 0,339. — L. 0,228.

1361. *Tête de femme vue de trois quarts et tournée vers la gauche.*

Elle paraît être de l'époque de Charles IX. Les cheveux sont relevés en arrière. La collerette est unie. Le corsage n'est pas indiqué. On lit sur ce dessin : *Mlle Arnault.*

Au pastel. — H. 0,327. — L. 0,231.

1362. *Portrait de femme, vue en buste et de trois quarts, tournée vers la gauche.*

Elle porte sur le front une coiffe en dentelle noire qui le

couvre et tombe en pointe entre les sourcils. Le corsage, légèrement indiqué, est tout uni. Costume de veuve. Epoque de Charles IX. On lit sur ce dessin : *Made d'Incarville.*

A la pierre noire et au pastel. — H. 0,337. — L. 0,230.

1363. *Portrait d'un jeune prince qui paraît être l'un des fils de Henri II, âgé de* 10 *ans environ.*

Il est vu en buste et de trois quarts, tourné vers la droite. Sa toque en velours noir est ornée d'une plume de même couleur et d'une ganse de perles. Un petit col en dentelle blanche sort de son justaucorps hermétiquement fermé jusqu'en haut par des boutons, et sur lequel passe un ruban supportant un médaillon.

A la pierre noire et à la sanguine, avec quelques touches de pastel. — H. 0,351. — L. 0,245.

1364. *Portrait de femme âgée vue en buste et de trois quarts, tournée vers la gauche.*

La coiffe est noire et tombe en pointe sur le front qu'elle couvre. Un voile de même couleur est attaché à cette coiffe et tombe par devant sur le corsage. On lit sur ce dessin ces mots : *La belle Mad. de Larchan,* et d'une autre écriture : *Anno ætatis suæ* 67.

A la pierre noire et au pastel. — H. 0,326. — L. 0,235.

1365. *Portrait de femme vue en buste et de trois quarts, tournée vers la gauche.*

Epoque de Charles IX.

Les cheveux sont relevés sur la tête et frisés en petites boucles serrées. La collerette est à plusieurs tuyaux et ornée de dentelles.

Au crayon noir et au pastel. — H. 0,343. — L. 0,232.

1366. *Portrait de femme vue en buste et de trois quarts, tournée vers la gauche.*

Ses cheveux sont frisés, relevés sur les tempes et ornés d'une petite coiffe noire à laquelle est suspendue un voile de même couleur. Un collier d'un travail très-délicat passe par-dessus la guimpe. Le corsage est orné de broderies très-fines et de chaînes de perles. Les manches sont surchargées d'ornements et de nœuds de rubans. Epoque de Charles IX.

A la pierre noire et à la sanguine, avec quelques touches de pastel. — H. 0,343. — L. 0,234.

1367. *Portrait de femme vue en buste et presque de face.*

Epoque de Charles IX.

Les cheveux sont relevés sur les tempes et ornés d'une petite coiffe à laquelle pend un voile. Sur le corsage qui est fermé se voient des nœuds de rubans et des colliers.

A la pierre noire et au pastel. — H. 0,302. — L. 0,219.

368. *Portrait de femme vue en buste et de trois quarts, tournée vers la gauche.*

Son costume indique le règne de Charles IX. Les cheveux sont relevés sur les tempes. La collerette et le corsage sont légèrement entr'ouverts.

A la pierre noire et au pastel. — H. 0,337. — L. 0,216.

1369. *Portrait de femme vue en buste et de trois quarts, tournée vers la gauche.*

Le costume paraît indiquer l'époque de Charles IX. Les cheveux sont relevés en rouleau et ornés de pierreries. Sur le corsage est une guimpe enrichie de dentelles, entr'ouverte et remontant jusqu'au haut de la tête. Sur les épaules

à la naissance des manches, sont appliquées des rosettes de rubans mêlés à des pierreries.

A la pierre noire et à la sanguine, avec quelques touches de pastel. — H. 0,333. — L. 0,229.

1370. *Portrait de femme vue en buste et presque de face, un peu tournée vers la gauche.*

Epoque de Charles IX.

Les cheveux sont relevés et frisés sur les tempes. Ils sont ornés d'un petit bonnet auquel est suspendu par derrière un voile. La poitrine est couverte d'une guimpe qui remonte jusqu'aux oreilles. On lit sur ce dessin : *Madᵉ de Grignan.*

Au crayon noir et au pastel. — H. 0,338. — L. 0,237.

1371. *Portrait de femme vue en buste et presque de face, un peu tournée vers la gauche.*

Fin du règne de Charles IX.

Les cheveux sont relevés sur les tempes. La guimpe est ouverte sur le devant et forme collerette. Le cou est orné d'un collier formé de perles et de cœurs entremêlés. Le pendant d'oreilles est un bijou formé des lettres B D G entrelacées. Ce chiffre se trouve répété en plus grand sur le bord du dessin avec la date 1573.

A la pierre noire et à la sanguine, avec quelques touches de pastel. — H. 0,307. — L. 0,220.

1372. *Portrait de Balzac d'Entragues.*

Il est debout, vu de face, la main droite appuyée sur un fauteuil, la main gauche sur la hanche. Justaucorps blanc rayé de noir. Collerette à larges plis, toque noire à aigrette blanche, pendants d'oreilles. Bas de chausses et souliers entièrement blancs.

On lit au bas l'inscription suivante :

LOVIS-DE-BALZAC-DENTRAGVES-S-DE-DVNES.

Miniature, sur vélin. — H. 0,170. — L. 0,116.

Collection Sauvageot, n° 1,071 du catalogue de M. Sauzay.

1373. *Portrait de Saint-Mégrin.*

Il est vu de face dans la même pose et dans le même costume que le portrait précédent. La tête seule présente quelques légères différences.

On lit au bas l'inscription :

PAVL-DE-STVER-S-DE-S-MAIGRIN.

Miniature, sur vélin. — H. 0,168. — L. 0,116.

Collection Sauvageot, n° 1,070 du catalogue de M. Sauzay.

ÉCOLE FRANÇAISE, FIN DU XVIe SIÈCLE.

1374. *Portrait de femme, vue en buste et de trois quarts, tournée vers la gauche.*

Costume du temps de Henri III.

Les cheveux sont courts et relevés; la collerette est énorme.

Au crayon noir et au pastel. — H. 0,341. — L. 0,231.

1375. *Portrait de jeune femme vue en buste et de trois quarts, tournée vers la gauche et regardant le spectateur.*

Costume du temps de Henri III.

Les cheveux sont relevés autour de la tête. La collerette est ample et tombante. Un collier de perles orne le cou et descend sur le corsage.

Au crayon noir et au pastel. — H. 0,348. — L. 0,242.

1376. *Portrait de femme vue en buste et de trois quarts, tournée vers la droite.*

Epoque de Henri III.

Les cheveux sont relevés autour de la tête. La collerette est relevée par derrière et échancrée par devant. La gorge est nue, le cou est orné d'un double rang de perles.

Aux crayons rouge et noir et au pastel. — H. 0,325. — L. 0,244.

1377. *Portrait de femme vue en buste et de trois quarts, tournée vers la gauche.*

Les cheveux sont relevés autour de la tête. La collerette, à larges plis, est énorme et remonte par derrière presque au haut de la coiffure. Sur le corsage qui est fermé sont indiqués des chaînes de perles et un médaillon suspendu à un nœud de rubans.

Epoque de Henri III.

A la pierre noire et au pastel. — H. 0,343. — L. 0,246.

1378. *Portrait de femme vue en buste et de trois quarts, tournée vers la gauche.*

Les cheveux sont relevés et comme hérissés autour de la tête, la collerette est énorme et presque plate. Le corsage, orné d'une chaîne de perles, est fermé par de gros boutons.

Epoque de Henri III.

A la pierre noire et au pastel. — H. 0,335. — L. 0,234.

1379. *Portrait présumé de Charlotte de la Trémouille, femme du prince de Condé.*

Des colliers de perles sont enroulés autour de son cou et tombent sur sa poitrine.

Aux crayons noir et rouge, avec quelques touches de pastel. — H. 0,340. — L. 0,235.

Voyez, plus haut, la note du n° 1350.

1380. *Portrait présumé de Marie de Clèves, première femme de Henri de Condé.*

Une collerette à plis serrés rayonne autour de son visage.

Aux crayons rouge et noir. — H. 0,335. — L. 0,235.

Voyez, plus haut, la note du nº 1350.

1381. *Portrait présumé de Henri Ier, prince de Condé.*

Il est vu de trois quarts, tourné vers la gauche. Ses cheveux sont courts et relevés, sa moustache retroussée. Son col est rabattu ; les boutons qui ferment son justaucorps sur sa poitrine sont garnis de perles, et il porte au cou un ruban bleu destiné à supporter l'ordre du Saint-Esprit.

Aux crayons rouge et noir. — H. 0,335. — L. 0,250.

Voyez, ci-après, la note du nº 1385.

1382. *Tête de femme vue de trois quarts et tournée vers la gauche.*

Epoque de Henri III.

Le cou est orné d'une grande collerette à tuyaux, les cheveux sont relevés sur les tempes et entourés d'une coiffe en velours noir qui retombe en pointe sur le milieu du front. On lit sur ce dessin : *Made de Feruaque.*

Aux crayons rouge et noir, avec quelques touches de pastel. — H. 0,351. — L. 0,244.

1383. *Portrait en buste de femme, vue de trois quarts, tournée à gauche, un livre à la main.*

Robe et manches larges. Corsage en pointe.

Aux crayons rouge et noir. — H. 0,200. — L. 0,160.

1384. *Portrait présumé du maréchal de la Grange d'Arquien, sous Henri IV.*

Il est à cheval et en costume de guerre, tenant de sa main droite une masse d'armes.

Au crayon noir. — H. 0,300. — L. 0,240.

Voyez, plus haut, la note du nº 1350.

1385. *Portrait présumé du duc de Montpensier.*

Il est vu de trois quarts. Ses cheveux sont relevés et sa barbe est rare. Son cou est orné d'une collerette à plis serrés. Des deux côtés de sa poitrine descend un ruban teinté de bleu, destiné sans doute à supporter l'ordre du saint Esprit.

Aux crayons rouge et noir. — H. 0,350. — L. 0,250.

Acheté, avec les nos 716 et 1381, de M. Rapilly, pour la somme de 300 francs. Juin 1850.

1386. *Portrait d'homme en buste et de trois quarts, tourné vers la gauche.*

Il est chauve et porte moustaches et royale. Une petite collerette à doubles tuyaux entoure son cou.

A la pierre noire et la sanguine, avec quelques touches de pastel. — H. 0,324. — L. 0,240.

1387. *Portrait de Henri de Lorraine, duc de Guise, dit le Balafré.*

Il est vu presque de face. Ses moustaches sont relevées et sa barbe est pointue, ses cheveux sont courts et renversés en arrière.

Aux crayons rouge, noir et blanc. — H. 0,281. — L. 0,194

1388. *Portrait de femme vue en buste et presque de face, un peu tournée vers la gauche.*

Costume du temps de Henri IV.

Les cheveux sont relevés en pointe et noués sur le sommet de la tête. Le cou est orné d'un collier de perles. La collerette, échancrée par devant, laisse la gorge nue.

On lit sur ce dessin : *Madlle de Frionville, feme de M. de Latour.*

Aux crayons rouge et noir et au pastel. — H. 0,328. — L. 0,214.

1389. *Portrait de femme vue en buste et de trois quarts, tournée vers la gauche.*

Epoque de Henri IV.

La collerette est relevée par derrière et ouverte. Un collier de perles orne le cou. La gorge est nue. Des dentelles sont mêlées aux cheveux qui sont redressés et roulés autour de la tête.

On lit sur ce dessin ces mots : *La douairière de Guise.*

Au crayon noir et au pastel. — H. 0,346. — L. 0,242.

1390. *Portrait de femme vue en buste et de trois quarts, tournée vers la gauche.*

Costume du temps de Henri III.

Les cheveux sont frisés et relevés sur la tête. La collerette est grande : le corsage est orné de bijoux et de perles.

Au crayon noir et au pastel. — H. 0,345. — L. 0,234.

1391. *Portrait de femme vue en buste et presque de face, un peu tournée vers la gauche.*

Ses cheveux sont relevés et noués en pointe sur le sommet de la tête La gorge est nue. Le cou est orné d'un collier en

perles, auquel sont suspendues des chaînettes et des pendeloques d'un travail délicat.

Epoque de Henri IV.

Au crayon noir et au pastel. — H. 0,341, — L. 0,241.

1392. *Portrait de femme vue jusqu'aux épaules.*

Elle est presque de face et un peu tournée vers la gauche. Costume du temps de Henri III. Les cheveux sont frisés et relevés en pointe sur le sommet de la tête. La collerette est petite, à tuyaux découpés en pointe et ornée de dentelles. Des boutons ornés de pierreries attachent le corsage.

Au crayon noir et au pastel. — H. 0,308. — L. 0,230.

1393. *Portrait de femme, vue en buste et de trois quarts, tournée vers la droite.*

Costume du temps de Henri III.

La collerette est énorme : des ruches de dentelle blanche sont mêlées à la chevelure.

Au crayon noir et au pastel. — H. 0,338. — L. 0,238.

1394. *Portrait de jeune homme presque sans barbe.*

Il est en buste, vu de trois quarts et porte une collerette.

Aux crayons rouge et noir. — H. 0,340. — L. 0,230.

Voyez, ci-dessus, la note du n° 1350.

1395. *Portrait d'homme en buste et vu de trois quarts.*

Il porte une royale et une moustache retroussée ; son col est rabattu

Aux crayons rouge et noir. — H. 0,340. — L. 0,235.

Voyez, ci-dessus, la note du n° 1350.

ÉCOLE FRANÇAISE, COMMENCEMENT DU XVIIe SIÈCLE.

1396. *Portrait d'homme vu de trois quarts et tourné vers la droite.*

Il a les yeux fermés et porte moustache et royale. Le front est haut et dégarni, les cheveux courts. Ce dessin est évidemment fait d'après un homme mort.

On lit au haut : Mars 1606 (Miey ?)

Aux crayons rouge et noir, avec quelques touches de blanc, sur papier jaune pâle. — H. 0,296. — L. 0,210.

1397. *Portrait de La Trémouille.*

Il est représenté en buste et de trois quarts, tourné vers la droite. Il est jeune encore et porte le costume de la fin du quinzième siècle. Ses cheveux sont blonds et tombent en mèches droites de chaque côté des joues. Le chapeau est arrondi.

On lit sur ce dessin l'inscription suivante : *Louis de la Trimouille, surnommé le vray Corps-Dieu.* 1616.

A la pierre noire et au pastel. — H. 0,332. — L. 0,208.

On sait avec quelle ardeur, dans le XVIe siècle et dans la première moitié du XVIIe siècle, on cherchait à former les collections de ces portraits historiques, que l'on nommait alors *crayons*. Cette mode nous explique pourquoi nous rencontrons de nos jours tant de crayons médiocres. C'étaient des copies, soit contemporaines, soit postérieures, d'après des dessins qui servaient de types, et que l'on reproduisait à l'infini.

La date authentique, mise sur ce portrait du héros tué à la bataille de Pavie, nous prouve qu'il a été exécuté d'après un original antérieur au moins d'un siècle. Quoique beaucoup trop faible pour être attribué à Daniel Dumonstier, il reproduit les procédés de ce maître.

1398. *Portrait d'homme vu en buste et de trois quarts, tourné vers la droite.*

Sa barbe et ses moustaches sont noires. Son col est uni et rabattu.

Aux crayons rouge et noir et au pastel. — H. 0,197. — L. 0,156.

Collection Jabach.

1399. *Portrait de Henri IV.*

Il est représenté en pied, debout et presque de face, la main droite posée sur le bâton de commandement, la main gauche appuyée sur la hanche. Son armure est recouverte par le manteau fleurdelysé qui tombe à longs plis jusqu'à terre. On voit à ses pieds le casque orné du panache, la cuirasse et les gantelets.

Le fond est un portique d'architecture dans les piliers duquel sont encastrés deux portraits de femmes en costume du temps.

A la pierre noire et à la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc, sur papier gris-brun. — H. 0,407. — L. 0,298.

Ce dessin pourrait bien être la reproduction de l'un des portraits qui ornaient autrefois la petite galerie du Louvre, que l'on nomme, depuis Louis XIV, la galerie d'Apollon. Il faudrait, en ce cas, l'attribuer soit à Jacob Bunel, soit à sa femme, qui y peignirent les rois et les reines de France.

ÉCOLE FRANÇAISE, XVIIIe SIÈCLE.

1400. *Portrait de femme en buste, robe blanche, écharpe rose rattachée sur l'épaule par un collier de perles ; la tête inclinée de trois quarts, tournée à droite, les cheveux très-courts.*

Pastel, forme ovale. — H. 0,600. — L 0,500.

1401. *Portrait de princesse en robe bleue, recouverte d'un manteau doublé d'hermine.*

Au corsage, une agrafe en pierreries.
Elle est vue de trois quarts, tournée à gauche.

Pastel. — H. 0,550. — L. 0,450.

1402. *Portrait de Peyronnet, ingénieur des Ponts et Chaussées, directeur de l'Ecole, né en* 1708, *décédé le* 27 *février* 1794.

Il est de trois quarts, tourné vers la gauche.

Pastel. — H. 0,550. — L. 0,450.

Donné par M. de Prony.

1403. *Portrait de Crébillon fils en buste, de trois quarts et tourné vers la gauche.*

Pastel. — H. 0,650. — L. 0,530.

Cédé par M. Capelle, décision du 18 juin 1839, au prix de 120 fr.

1404. *Portrait d'Alary (Pierre-Joseph), né en* 1690, *académicien en* 1723, *mort en* 1770.

Il est en costume ecclésiastique et tient une plume de la main droite.

Pastel. — H. 0,630. — L. 0,530.

Donné au roi Louis-Philippe par l'Académie française, 1839.

1405. *Portrait de femme, vue à mi-corps, vêtue d'une robe rose recouverte d'une dentelle noire.*

Elle est vue de trois quarts, tournée à gauche.

Paste — H. 0,650. — L. 0,490.

1406. *Jeune fille pleurant son oiseau mort.*

Pastel, forme ovale. — H. ,540 — 0,440.

1407. *Portrait de Mme la duchesse de Civrac? en robe blanche.*

Nœud de ruban bleu au corsage.

Elle est de trois quarts, tournée à droite.

Pastel. — H. 0,550. — L. 0,450.

1408. *Portrait présumé d'un grand d'Espagne.*

Son habit est bleu; il est vu de trois quarts, tourné à droite.

Pastel. — H. 0,440. — L. 0,360.

1409. *Portrait de femme; cheveux poudrés, robe rouge à fourrure.*

Elle est vue de trois quarts, tournée à gauche.

Pastel. — H, 0,440. — L. 0,370.

ÉCOLE FRANÇAISE, FIN DU XVIIIe SIÈCLE.

1410. *Jeune fille en pleurs s'agenouillant aux pieds de la statue de l'Amour.*

Miniature ovale. — H. 0,083. — L. 0,066.

Cette miniature est exécutée à l'imitation de Fragonard.

Légué au musée du Louvre par M. le baron de Trémon, uin 1854.

DESSINS INDIENS.

1411 *Personnage à barbe blanche, la tête ceinte d'une auréole, assis sur un trône porté par quatre serviteurs vêtus de rouge.*

Cinq autres serviteurs vêtus de blanc l'accompagnent, tenant un parasol, un grand éventail, un chasse-mouches, etc.

A l'aquarelle, sur un trait à l'encre de Chine. — H. 0,120. — L. 0,122.

1412. *Deux jeunes femmes debout, l'une s'appuyant sur l'autre.*

Elles sont vêtues d'étoffes transparentes, avec ornements d'or, colliers de perles et pendants d'oreilles.

Colorié de bistre, avec quelques touches de rouge et rehauts d'or. — H. 0,182. — L. 0,125.

1413. *Jeune femme à sa toilette.*

Elle est assise sur une terrasse, devant un pavillon en marbre, dont une natte marque l'entrée. Elle a la partie supérieure du corps presque entièrement nue et porte des ornements d'or et de perles au cou, aux bras, aux mains, au front et au nez. Elle se regarde dans un miroir que lui présente une suivante accroupie sur ses talons. Une autre suivante est debout vers la gauche.

A l'aquarelle, à la gouache et rehaussé d'or. — H. 0,192. — L. 0,132.

1414. *Prince partant pour la chasse.*

Il est vêtu d'habits magnifiques et tient un faucon sur le poing. Sa tête est ceinte d'une auréole. Il monte un cheval noir et blanc et se dirige vers la droite. A sa selle est attaché un carquois plein de flèches. Quatre hommes à pied le précèdent : l'un tient un arc, l'autre un fusil, le troisième une masse de fer, le quatrième une simple baguette. Derrière lui, trois hommes à cheval. Fond de paysage, avec lac, grands rochers à pic et maisons au haut des rochers. Sur les différents plans de ce paysage, on remarque des antilopes, une chèvre blanche, de grands oiseaux aquatiques.

Colorié à l'aquarelle, gouaché et rehaussé d'or. — H. 0,170. — L. 0,117.

Cette miniature est des plus remarquables. Les têtes sont pleines de caractère, les chevaux sont dessinés avec beaucoup de finesse et d'élégance.

1415. *Combat d'Antilopes.*

Un prince âgé, assis au haut d'une estrade dorée, assiste à ce spectacle, que contemplent de nombreux personnages de toutes conditions. On remarque parmi eux deux Européens portant le costume du commencement du dix-septième siècle. Sur le premier plan se trouvent deux chevaux et un éléphant.

A l'aquarelle, gouaché et rehaussé d'or. — H. 0,285. — L. 0,180.

1416. *Prince partant pour la chasse.*

Il est à cheval et tient sur son bras étendu un faucon qui déploie ses ailes. Quatre hommes à pied l'accompagnent. Dans le fond, au bout d'une prairie, se voit un lac avec oiseaux aquatiques.

A l'aquarelle, gouaché et rehaussé d'or. — H. 0,235. — L. 0,172.

1417. *Portrait de Soudiat Daula, grand visir de l'empereur Mogol, entouré de sa famille.*

Ce prince en mourant, âgé de 45 ans, à Faisabad, le 6 janvier 1775, laissa cinquante-deux enfants.

Noms de ceux qui ont ici leurs portraits :

Mirza Mani, qui lui a succédé.
Mirza Sadatili.
Mirza Djengueli.
Mirza Djalaloudin.
Mirza Mijamoudin.
Mirza Mametali.
Mirza Cujsenaii.
Mirza Goulamali.
Mametoussein Goulamoussein.
Peint à Faisabad par Nevazilal en 1774.

A l'aquarelle et à la gouache. — H. 0,461. — L. 0,395.

La note précieuse qui se trouve au verso de cette miniature, et que nous copions fidèlement, ne parle pas du talent de l'auteur, talent des plus grands et depuis longtemps reconnu par les visiteurs du Louvre. Ce Nevazilal, en peignant la famille du grand-vizir, a trouvé la disposition la plus simple et la plus naturelle, et a groupé ses personnages avec un rare bonheur. Tous les enfants sont vêtus de fines robes blanches et ont la tête couverte de coiffures ornées de perles. Outre le visir et ses neuf fils, on voit, sur un plan un peu secondaire, un dernier personnage debout, portant un collier de perles. Il est placé derrière l'héritier présomptif, qui, comme son père, tient à la main une épée.

1418. *Dame à sa toilette.*

Elle est assise sur un siége à coussin rouge. Une servante lui présente le miroir ; une autre tient un instrument de musique ; une troisième lui parfume les cheveux. Une quatrième est debout à gauche, tenant la boîte à parfums.

A l'encre de Chine, avec quelques touches d'aquarelle et rehauts d'or. — H. 0,166. — L. 0,125.

1419. *Prince à barbe blanche, la tête entourée d'une auréole, assis sur un coussin, au centre d'une terrasse ornée de fleurs émaillées sur fond bleu.*

Il est entouré de huit autres personnages dont trois sont agenouillés : les autres sont debout. Dans le fond, on aperçoit deux palais.

A l'aquarelle, gouaché et rehaussé d'or. — H. 0,225. — L. 0,244.

1420. *Six hommes dans une barque contemplent avec respect un saint personnage agenouillé sur un petit radeau et tenant son chapelet.*

A l'encre de Chine, avec quelques touches d'aquarelle et rehauts d'or. — H. 0,170. — L. 0,130.

1421. *Six hommes assis dans la campagne.*

L'un est au pied d'un saule et tient un chapelet. Les cinq autres paraissent exécuter un concert.

A l'aquarelle, gouaché et rehaussé d'or. — H. 0,225. — L. 0,147.

1422. *Marche d'un prince indien monté sur un éléphant.*

Il se dirige vers la gauche et est précédé par de nombreux soldats tenant des armes ou des étendards. On remarque dans la composition quatre autres éléphants, plusieurs chevaux, et dans le fond deux chameaux.

A l'aquarelle, gouaché et rehaussé d'or. — H. 0,287. — L. 0,180.

De la même main que le n° 1,415.

1423. *Au milieu d'un paysage, un prince assis sur un tapis, la tête ceinte d'une auréole, paraît écouter un jeune homme agenouillé devant lui et joignant les mains.*

Ce jeune homme a également la tête entourée de rayons. A droite de ce groupe, deux hommes debout, et, sur le premier plan, deux autres hommes tenant chacun un cheval.

A l'aquarelle, gouaché et rehaussé d'or. — H. 0,217. — L. 0,162.

1424. *Sieuwagie, prince des Marattes.*

Il est debout, tourné vers la droite, tenant une épée d'une main et une fleur de l'autre.

A l'aquarelle, gouaché et rehaussé d'or. — H. 0,250. — L. 0,163.

Ce dessin et les sept dessins suivants paraissent être de la même main. Une main hollandaise du XVIIIe siècle a écrit sur chaque dessin le nom du personnage représenté.

1425. *Mierza Ahmet, gendre du roi de Golconde.*

Il est debout, vu de profil, à droite, tenant une fleur de la main gauche. Vêtement gris-argenté.

A l'aquarelle et à la gouache. — H. 0,245. — L. 0,162.

1426. *Sja Mierza, chancelier du royaume de Golconde.*

Il est debout, vu de profil et tourné à gauche. Il tient de la main gauche deux fleurs, et s'appuie de la droite sur un long bâton recourbé du bout inférieur. Vêtement blanc, écharpe et ceinture de couleurs variées.

A l'aquarelle, gouaché, avec rehauts d'or. — H. 0,245. — L. 161

1427. *Le sultan Moazem, fils aîné de Sjah Euranzeeb, la tête ceinte d'une auréole.*

Il est debout, vu de profil, à gauche, tenant un faucon blanc sur la main. Il porte un bouclier noir et une épée. Vêtement jaune à fleurs roses.

A l'aquarelle, gouaché, avec rehauts d'or. — H. 0,246. — L. 0,161.

1428. *Mohammed Ibrahim, chancelier du royaume de Golconde.*

Il est debout, vu de profil, tourné à droite, tenant une fleur de la main gauche. Vêtement blanc à fleurs ; une écharpe dorée couvre les épaules.

A l'aquarelle, gouaché et rehaussé d'or. — H. 0,250. — L, 0,162.

1429. *Le sultan Aboel'Hasen, roi de Golconde.*

Il est debout, vu de profil, tourné à droite, la tête entourée d'une auréole, tenant un sabre de la main droite. Vêtement jaune orange à fleurs, tunique d'or avec fourrures. Perles au cou, sur la poitrine et sur la coiffure.

A l'aquarelle, gouaché et rehaussé d'or. — H. 0,250. — L. 0,162.

1430. *Muhammed Amienchan, fils de Mierzumela Mierza Muhammed Sayïd, duc d'Agra.*

Il est debout, vu de trois quarts, tourné vers la droite. Vêtement blanc transparent, pantalon rouge, bas roses, ceinture rouge et or.

A l'aquarelle, gouaché, avec rehauts d'or. — H. 0,250 — L. 0,162.

1431. *Sja Rasoe, confesseur du roi de Golconde.*

Il est debout, la tête ceinte d'une auréole, et vu de profil

à gauche. Vêtement blanc, tunique jaune à fleurs violettes, manteau vert doublé de rose. Il tient une fleur et un sabre.

A l'aquarelle, gouaché et rehaussé d'argent. — H. 0,250. — L. 0,162.

ÉMAUX.

AUGUSTIN (Jean-Baptiste-Jacques), *peintre de portraits en miniature et en émail, né à Saint-Dié (Vosges) e 15 août 1759, mort à Paris le 13 avril 1832.*

Voir nos 646 à 648, et l'**Appendice** du présent volume, p. 262.

1432. *Portrait de l'auteur, peint en* 1809.

Il est en buste, la tête de face. Cheveux noirs bouclés, habit brun, cravate blanche.

Émail, forme ovale. — H. 0,031. — L. 0,025.

Acquis au prix de 600 fr., de M. Franc, novembre 1855.

BOIT (Charles), *peintre en émail et en miniature, né à Stockholm vers* 1663, *mort à Paris le* 6 *février* 1727.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 436.

1433. *La Charité, d'après Blanchard.*

Elle est représentée sous les traits d'une jeune femme assise à terre, allaitant un enfant nu. Un autre enfant s'appuie sur elle, montrant une poire qu'il tient de sa main étendue. En avant de ce groupe, un troisième enfant, vêtu de bleu

et endormi, les mains posées sur un tambour de basque.

Signé à gauche: C. Boit.

Émail. — H. 0,115. — L. 0,150.

Ce grand émail servit de morceau de réception à Boit, lors de sa nomination à l'Académie.

Il est placé dans un cadre en bronze doré, sculpté avec beaucoup de soin et de finesse, et portant la signature : J. Leblanc. f. 1718. Ce cadre porte les armes du duc d'Orléans, régent, protecteur de Boit. On y a, en outre, encastré trois médailles frappées à l'honneur du même prince.

1434. *Portrait du Régent.*

Il est en buste et de trois quarts, tourné vers la droite. Il porte le cordon bleu sur sa cuirasse.

Signé à droite : C. Boit.

Émail, forme ovale. — H. 0,056. — L. 0,045.

Cet émail fut offert par l'auteur (outre la *Charité* dont nous venons de parler), lors de sa réception à l'Académie.

1435. *Louis XIV revêtu de ses habits royaux.*

Il est debout, vu jusqu'aux genoux, tourné à gauche et s'appuie sur son sceptre. La couronne est posée sur un coussin à gauche. Grand manteau bleu fleurdelysé et doublé d'hermine.

Signé à gauche : *C. Boit pinx.*

Émail. — H. 0,145. — L. 0,113.

D'après le grand portrait peint par Rigaud, qui fait partie de la galerie du Louvre.

1436. *Portrait d'un personnage vu jusqu'aux genoux, la tête tournée à droite.*

Il est revêtu d'une cuirasse sur laquelle est jeté un manteau rouge doublé d'hermine. Perruque à la Louis XIV,

cordon du Saint-Esprit. On voit dans le fond un combat de cavalerie.

Signé en bas, à gauche : *C. Boit pinx.*

Émail. — H. 0,124. — L. 0,095.

PETITOT (JEAN), *peintre de portraits en émail, né à Genève le* 12 *juillet* 1607, *mort à Vevay en* 1691.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 438.

1437. *Portrait d'Anne d'Autriche.*

Elle est en buste et vue de trois quarts, tournée à gauche. Elle porte le voile de veuve. Grande guimpe sous laquelle on aperçoit un collier de perles. Pendants d'oreilles.

Émail de forme ronde. — Diamètre 0,030.

D'après Philippe de Champagne. Au verso de cet émail, on voit la lettre A surmontée de la couronne et placée entre deux palmes. N° 5 de la Notice de 1820.

438. *Portrait d'Anne d'Autriche, vue de trois quarts, tournée vers la gauche.*

Corsage décolleté. Collier de perles. On aperçoit, au sommet de la tête, la pointe du voile de veuve.

Émail, forme ovale. — H. 0,025. — L. 0,022.

D'après le portrait peint par P. Mignard, gravé par Nanteuil en 1660, avec quelques changements; ou d'après le portrait de Nanteuil, daté de 1666.

N° 54 de la Notice de 1820.

1439. *Portrait d'Anne d'Autriche.*

Répétition du numéro précédent.

Émail, forme circulaire. — H. 0,020. — L. 0,020.

Ce portrait et les nos 1500 et 1501 sont fixés sur un médaillon en nacre, enrichi d'une couronne et d'ornements en or, enchâssés

de roses et de chrysoprases. Deux anges en nacre de perle, avec têtes en ivoire, complètent la décoration de ce petit monument, qui paraît avoir été exécuté dans le XVIIe siècle, à l'honneur d'Anne d'Autriche et de ses deux fils.

Acquis, en 1835, en vente publique, au prix de 1,200 fr.

1440. *Portrait de Louis XIV jeune.*

Il est en armure. Large collerette rabattue, garnie de dentelle, écharpe blanche. Les cheveux, bruns et bouclés, ne tombent pas sur les épaules.

Émail, forme ovale. — H. 0,027. — L. 0,022.

D'après le portrait peint par P. Mignard, gravé par de Poilly, 1660,

N° 27 de la Notice de 1820, catalogué sous le nom de Monsieur, frère de Louis XIV.

1441. *Portrait de Louis XIV, jeune, avec longs cheveux.*

Il est vu de trois quarts, tourné à droite, et porte sur sa cuirasse un rabat uni, orné de dentelles. Très-légères moustaches.

Émail, forme ovale. — H. 0,025. — L. 0,022.

D'après le portrait peint par Nicolas Mignard, d'Avignon, gravé par Van Schuppen, en 1662; ou d'après celui de Lebrun, peint en 1663, et gravé également par Van Schuppen (avec bordure composée par Mignard).

N° 10 de la Notice de 1820.

1442. *Portrait de Louis XIV en armure.*

Sous une cravate dont les deux bouts sont ornés de larges guipures, on aperçoit le cordon bleu. Petites moustaches légèrement retroussées.

Émail, forme ovale. — H. 0,022. — L. 0,019.

D'après le portrait de C. Lebrun, gravé par A. Masson en 1679. N° 11 de la Notice de 1820.

1443. *Portrait de Marie-Thérèse, vue en buste et de trois quarts, tournée à gauche.*

Cheveux blonds tombant en longues boucles sur l'épaule. Collier de perles et boucles d'oreille. Robe blanche décolletée.

Émail, forme ovale. — H. 0,037. — L. 0,029.

D'après le portrait peint par Baubrun, gravé par N. Pitau en 1662. N° 53 de la Notice de 1820.

1444. *Portrait de Marie-Thérèse.*

Elle est vue en buste et tournée vers la gauche. Cheveux blonds et bouclés. Corsage décolleté, collier de perles.

Émail, forme ovale. — H. 0,025. — 0,023.

Paraît être d'après le même portrait que le précédent, avec quelques changements.

N° 17 de la Notice de 1820.

1445. *Portrait de Marie-Thérèse.*

Les cheveux sont bouclés et moins tombants que dans les deux portraits précédents. Les traits et la pose sont d'ailleurs les mêmes. La robe est bleue et garnie de guipures.

Émail, forme ovale. — H. 0,022. — L. 0,019.

N° 52 de la Notice de 1820.

1446. *Portrait du grand Dauphin, fils de Louis XIV, vu de trois quarts, tourné à droite.*

Grande perruque tombant sur la cuirasse. Un large nœud rouge passe sur un rabat de guipure.

Émail, forme ovale. — H. 0,027. — L. 0,024.

D'après le portrait de Nanteuil, gravé en 1677.
de la Notice de 1820.

1447. *Portrait du cardinal de Richelieu, vu de trois quarts, tourné à gauche.*

Sur son vêtement rouge, il porte le cordon du Saint-Esprit. Col rabattu.

Émail, forme ovale. — H. 0,037. — L. 0,030.

D'après le portrait en buste peint par P. de Champaigne, et gravé par Morin (R. D. 72).

Au verso se voient les lettres A R émaillées de blanc, sur fond vert, formant un chiffre double, et surmontées de la couronne ducale et du chapeau de cardinal.

N° 32 de la Notice de 1820.

1448. *Portrait présumé de Mme de Combalet, duchesse d'Aiguillon.*

Elle est vue en buste et de trois quarts, tournée à gauche. Cheveux châtains et bouclés. Une étoffe de soie jaune est attachée au sommet de la coiffure et retombe sur l'épaule. Collier et boucles d'oreille en perles.

Émail, forme ovale. — H. 0,025. — L. 0,022.

N° 58 de la Notice de 1820.

1449. *Autre portrait présumé de* Mme *de Combalet, duchesse d'Aiguillon, vue de trois quarts, tournée à gauche.*

Cheveux châtains, petites boucles sur le front: longue boucle partant du sommet de la tête et tombant sur l'épaule. Collier et boucles d'oreille en perles.

Émail, forme ovale. — H. 0,024. — L. 0,020.

N° 59 de la Notice de 1820.

Cet émail et le précédent ne ressemblent en rien aux portraits de la duchesse d'Aiguillon gravés par Moncornet et par Langot.

1450. *Portrait présumé de la duchesse de Montbazon, vue presque de face.*

Cheveux noirs, courts et bouclés. Robe bleue à ramages d'or et garnie de guipures. Boucles d'oreilles en perles.

Émail, forme ovale. — H. 0,028. — L. 0,025.

N° 8 de la Notice de 1820.

Les portraits, d'ailleurs fort médiocres, que nous trouvons de Mme de Montbazon, ne ressemblent pas à notre émail.

1451. *Portrait présumé de la duchesse de Fontanges.*

Elle est en buste, le corps de face, la tête tournée de trois quarts à gauche. Cheveux châtain clair. Nombreuses petites boucles sur le front et le long du visage. Chaînes de perles mêlées aux cheveux épais du haut de la tête, avec boucle tombant sur l'épaule. Boucles d'oreilles en perles, robe blanche garnie de passementeries d'or.

Émail, forme ovale. — H. 0,029. — L. 0,025.

N° 30 de la Notice de 1820.

Le seul portrait de Mme de Fontanges qui paraisse présenter quelque authenticité, est celui de Larmessin, gravé en 1687. — Il est en complet désaccord avec notre émail.

1452. *Portrait de messire Balthasar Phelypeaux, marquis de Châteauneuf, conseiller et secrétaire d'Etat.*

Il est vu presque de face, un peu tourné à droite. Grande perruque blonde, rabat de guipure recouvrant le cordon bleu.

Émail, forme ovale. — H. 0,031. — L. 0,027.

D'après le portrait peint par P. Mignard et gravé par C. Vermeulen.

N° 2 de la notice de 1820. — Inscrit sous le nom de marquis de Lavardin.

1453. *Portrait de jeune femme vue en buste, la tête de trois quarts, tournée à gauche.*

Cheveux châtains bouclés et ornés de fleurs, collier de perles et pendants d'oreilles. On ne voit pas le corsage de la robe, que recouvre une large guirlande de fleurs naturelles.

Émail, forme ovale. — H. 0,024. — L. 0,020.

Ce joli petit émail a été gravé comme étant le portrait de Mme de Maintenon dans sa jeunesse. Cette attribution nous parait imaginaire, et la notice de 1820 l'enregistrait avec plus de raison sous le nom de *Dame inconnue* (nº 56).

1454. *Portrait présumé de M. de Malezieu.*

Il est vu de trois quarts tourné à droite. Perruque brune et bouclée tombant sur une robe rouge. Nœud et rabat de guipure.

Émail, forme ovale. — H. 0,028. — L. 0,025.

Nº 24 de la Notice de 1820. — Le portrait de Malézieu, que possède la Bibliothèque impériale, et qui est gravé par D. Berger, n'a aucun rapport avec notre émail. — Le portrait du même personnage gravé par Edelinck, d'après de Troy, n'y ressemble pas davantage

1455. *Portrait de Mme de Maintenon.*

Elle est vue en buste et tournée vers la droite, les épaules de profil, la tête de trois quarts. Les cheveux sont châtains et tombent en boucles légères. Perles au cou, aux oreilles et dans les cheveux. Une agrafe de diamants et de perles retient sur l'épaule droite une robe blanche garnie de dentelles. Manteau rouge. Fond de ciel, et, à droite, montagnes bleues.

Émail, forme ovale. — H. 0,034. — 0,030.

Nº 9 de la Notice de 1820. — D'après le portrait peint par Mignard, gravé par P. Giffard en 1687. Le même type a été reproduit par un anonyme (chez Habert), et plus tard par B. Lépicié (suite d'Odieuvre).

En 1687, Mme de Maintenon avait cinquante-deux ans. Le portrait de Mignard a été vraisemblablement peint dix ou douze ans auparavant, lorsqu'elle était encore dans l'éclat de sa beauté.

Notre émail a été admiré par Mariette, dans la collection d'Ennery. Il a été plusieurs fois gravé, notamment par Mercuri, qui s'est montré dans sa planche le digne rival de Petitot.

1456. *Portrait présumé de Mme de Sévigné.*

Elle est vue de trois quarts, tournée à gauche. Cheveux blond cendré formant de grosses boucles de chaque côté de la tête. Perles au cou et aux oreilles. On aperçoit à peine le corsage de la robe. Fond de ciel.

Émail, forme ovale. — H. 0,032. — L. 0,028.

On regarde assez généralement ce portrait comme authentique. Cependant il ressemble bien peu au pastel de Nanteuil, qui a été successivement gravé par divers artistes. Mais ce pastel, qui dut être un des derniers ouvrages de Nanteuil, représente une femme d'une cinquantaine d'années. Le modèle de notre émail est plus jeune de douze ou quinze ans. Il ne semble donc pas impossible que la différence d'âge soit la cause principale des divergences que présentent les deux portraits.

N° 40 de la Notice de 1820.

1457. *Portrait de Frédéric Armand, comte de Schomberg, maréchal de France* (*mort en* 1690).

Il est vu de trois quarts, tourné à gauche. Perruque blonde tombant sur la cuirasse. Cravate dont les bouts sont ornés de guipure.

Émail, forme ovale. — H. 0,031. — L. 0,027.

D'après le portrait peint par . . . . . , gravé par Larmessin.
N° 19 de la Notice de 1820 (sous le nom de Catinat).

1458. *Portrait d'Algernon Percy, comte de Northumberland.*

Il est vu en buste et de trois quarts, tourné à droite, l'œil

fixé sur le spectateur. Longs cheveux bouclés encadrant la tête. Cuirasse rehaussée d'ornements en or.

Émail, forme ovale.— H. 0,027. — L. 0,023.

D'après le portrait peint par A. Van Dyck, gravé par Houbraken, avec quelques légères différences dans le costume. La tête est gravée à part par J. Payne, d'après le même original.

N° 16 de la Notice de 1820, inscrit sous le nom de Gaston de France, duc d'Orléans.

1459. *Portrait de Marie-Jeanne-Baptiste de Savoie, duchesse de Savoie, vue de trois quarts, à gauche.*

Cheveux blonds cendrés tombant en boucles légères. Collier et pendants d'oreilles en perles. Corsage en étoffe de soie jaune, avec ornements bleus, rattaché par une chaîne de perles.

Émail, forme ovale. — H. 0,023. — L. 0,020.

L'original, peint par Beaubrun, a été gravé en grand par Van Schuppen en 1666, et en petit par Larmessin en 1667.

N° 57 de la Notice de 1820, sous le nom de duchesse de Montpensier.

1460. *Portrait de dame inconnue.*

Elle est vue de trois quarts, tournée à gauche. Cheveux châtains ornés de perles et formant longues boucles sur l'épaule. Collier et pendants d'oreille en perles. Corsage en étoffe jaune rayée de rouge, orné de bijoux avec grosses perles.

Émail, forme ovale. — H. 0,027. — L. 0,023.

N° 42 de la Notice de 1820.

1461. *Portrait d'homme jeune encore, vu en buste et de trois quarts, tourné vers la droite.*

Perruque bouclée tombant sur une robe de chambre à

ramages d'or. Chemise ornée de dentelles, nouée sur le cou.

Émail, forme ovale. — H. 0,027. — L. 0,024.

Désigné dans la Notice de 1820 (n° 49) comme étant le portrait de Mansard, cet émail ne ressemble ni à François Mansard, ni à Jules-Hardouin Mansard. Les portraits de ce dernier, qui ont été reproduits par la gravure, sont d'ailleurs d'une époque bien postérieure.

1462. *Portrait d'Anne-Marie-Louise d'Orléans, reine d'Espagne.*

Elle est vue de trois quarts, à gauche. Yeux bruns, cheveux noirs, courts, épais et bouclés. Robe bleue avec ornements d'or et draperie jaune.

Émail, forme ovale. — H. 0,030. — L. 0,026.

D'après le portrait attribué à P. Mignard, gravé par Larmessin en 1679.

N° 13 de la Notice de 1820.

1463. *Portrait présumé du comte de Grignan.*

Il est vu de trois quarts, à droite. Yeux bleus, grande perruque tombant sur la cuirassse et la recouvrant en partie. Cravate de dentelle nouée autour du cou et formant rabat.

Émail, forme ovale. — H. 0,038. — L. 0,033.

Cet émail n'a aucun rapport avec le portrait du comte de Grignan, peint par Largillière et gravé par Lubin.

N° 3 de la Notice de 1820.

1464. *Portrait de Marie-Anne de Bavière, dauphine de France.*

Elle est vue presque de face, légèrement tournée à gauche. Une boucle de ses cheveux noirs tombe sur l'épaule.

Collier de perles et pendants d'oreilles ; robe de brocart d'or, garnie de dentelles, et manteau bleu.

Émail, forme ovale. — H. 0,025. — L. 0,022.

D'après Mignard (?), grand portrait gravé par de Poilly.

Catalogué en 1820 (nº 55) sous le nom de duchesse de Portsmouth.

1465. *Portrait de Henry-Jules de Bourbon, duc d'Enghien, fils du grand Condé.*

Il est vu de trois quarts, tourné vers la droite. Yeux bleus, longue perruque brune retombant sur la cuirasse. Grand rabat orné de dentelles.

Émail, forme ovale. — H. 0,027. — L. 0,023.

D'après le portrait peint par Mignard, gravé par N. Poilly, gravé aussi par Larmessin en 1662.

Nº 36 de la Notice de 1820 ; portait le nom de Gaston d'Orléans. Le cadre de cet émail est orné de perles fines.

1466. *Portrait d'Anne de Bavière, duchesse d'Enghien (femme du précédent).*

Elle est de trois quarts, tournée à gauche. Yeux bleus, cheveux blonds formant trois longues boucles tombantes. Collier et pendants d'oreilles en perles. Corsage jaunâtre.

Émail, forme ovale. — H. 0,025. — L. 0,022.

D'après le portrait publié par la veuve Moncornet.

Nº 29 de la Notice de 1820, sous le nom d'Anne de Gonzague, princesse palatine.

Cadre pareil à celui du précédent.

1467. *Portrait de Louise-Marie de Gonzague, reine de Pologne.*

Elle est vue en buste et de trois quarts, tournée à droite.

couronne en tête, globe en main. Robe bleue, manteau rouge bordé d'hermine.

Émail, forme ovale. — H. 0,036. — L. 0,030.

D'après le portrait peint par Juste d'Egmont, gravé par Hondius en 1649 et par Nanteuil en 1653. Ces deux estampes présentent quelques différences dans l'ajustement, mais l'identité est frappante. Une gravure très-médiocre, publiée à Anvers chez P. de Jode, représente la reine le globe en main et dans la même pose que notre émail.

N° 35 de la Notice de 1820. Catalogué sous le nom de Christine, reine de Suède.

1468. *Portrait présumé de Mme de Ludre, représentée en Madeleine.*

Elle est vue presque de face. Longs cheveux noirs déroulés et tombant sur la poitrine nue. Draperie rouge.

Émail, forme ovale. — H. 0,037. — L. 0,03

Le portrait de Mme de Ludre, gravé par Larmessin, ne pourrait, en raison de la différence de costume, être invoqué soit à l'appui, soit au détriment de la dénomination donnée à notre émail.

N° 41 de la Notice de 1820.

1469. *Portrait d'une dame inconnue.*

Elle est vue de trois quarts, à gauche. Cheveux blonds enveloppés d'une draperie jaune qui retombe sur le corsage.

Émail, forme ovale. — H. 0,026. — L. 0,022.

N° 39 de la Notice de 1820.

1470. *Portrait de Paul Jules de la Porte, duc de la Meilleraye.*

Il est représenté jeune encore, de trois quarts et tourné à

gauche. Longs cheveux bruns tombant sur la cuirasse. Nœud et rabat de guipure.

Émail, forme ovale. — H. 0,026. — L. 0,021.

L'orignal, peint par Bon Boulogne, a été gravé en 1679 par Gantrel.

N° 7 de la Notice de 1820. — Inscrit sous le nom de marquis de Villarceaux.

1471. *Portrait d'Elisabeth d'Orléans (fille de Gaston), femme de J.-L. de Lorraine, duc de Guise.*

Elle est de trois quarts et tournée à droite. Cheveux blonds cendrés tombant en boucles légères sur les épaules. Pendants d'oreille en perle, corsage de couleur jaunâtre.

Émail, forme ovale. — H. 0,024. — L. 0,021.

D'après un portrait peint par . . . . . gravé chez la veuve Moncornet. L'identité nous paraît constante, mais l'estampe est détestable, tandis que l'émail est plein de finesse et de talent.

N° 43 de la Notice de 1820. Catalogué comme étant le portrait de Mme de Grignan.

1472. *Portrait de femme âgée de quarante ans environ, portant le voile de veuve.*

Le buste est vu de face, la tête se retourne de trois quarts vers la gauche. Cheveux noirs tombant en torsades sous le voile et ornés de perles. Une agrafe et une chaîne de perles retiennent sur le sein la robe, qui est blanche et noire.

Émail, forme ovale. — H. 0,035. — L. 0,028.

Émail décrit sous le n° 12, dans la Notice de 1820, comme représentant Mme de Maintenon après la mort de Scarron, son mari. Mais rien n'autorise cette dénomination, qui ne repose, croyons-nous, que sur l'habit de veuve porté par le modèle.

1473. *Portrait présumé de la princesse de Condé.*

Elle est presque de face et regarde le spectateur. Cheveux

bruns épais et bouclés. Robe rouge garnie de fourrure, chemisette de guipure entr'ouverte.

Émail, forme ovale. — H. 0,035. — L. 0,031

N° 15 de la Notice de 1820.

Les portraits de Moncornet et autres représentant la princesse de Condé sont exécutés d'après un type qui n'a aucune ressemblance avec notre émail.

1474. *Portrait de Jean Chardin, célèbre voyageur.*

Il est vu presque de face, un peu tourné vers la droite. Yeux bruns, longue perruque brune tombant sur le vêtement garni de fourrures.

Émail, forme ovale. — H. 0,030 — L. 0,025.

Notre émail paraît être d'accord avec le portrait de Chardin, gravé par S. Thomassin en 1710. Il s'accorde également avec celui de David Loggan, quoique ce dernier ait représenté le célèbre voyageur dans un âge plus avancé. L'émail de Petitot paraît exécuté d'après le même original que la gravure de Thomassin.

N° 47 de la Notice de 1820.

1475. *Portrait présumé de la duchesse de La Vallière.*

Elle est vue à mi-corps, le buste de face, la tête de trois quarts à droite. Yeux bleus, cheveux bruns formant grosses touffes de chaque côté du visage; pendants d'oreilles et collier. Corsage de robe bleu, orné de dentelles; draperie jaune.

Émail, forme ovale. — H. 0,041. — L. 0,035.

Cet émail porte inscrit au verso la date 1673. Le portrait de Mme de La Vallière, par Larmessin, celui publié par la veuve Moncornet, ne paraissent pas représenter la même personne que notre émail.

N° 25 de la Notice de 1820.

1476. *Portrait présumé de la marquise de Montespan.*

Elle est vue presque de face. Cheveux blonds tombant de

chaque côté sur les épaules et ornés de perles. Corsage rouge et or, garni de dentelles.

Émail, forme ovale. — H. 0,030. — L. 0,024.

Nous n'avons pu retrouver le type original de ce portrait, dont les traits sont assez bien d'accord avec ceux de l'estampe gravée par E. Picart en 1668. Dans ce dernier portrait, le visage est vu presque de profil, ce qui accentue davantage la forme du nez. Deux autres gravures, l'une de Larmessin, l'autre de Gol (imprimée chez N. Visscher), quoique faites d'après d'autres originaux, présentent aussi quelque conformité avec notre émail.

N° 23 de la Notice de 1820.

1477. *Portrait de la reine Christine de Suède, couronnée de lauriers.*

Elle est vue de trois quarts, à droite. Les cheveux châtains encadrent le visage et tombent en petites boucles sur l'épaule. Le corsage est orné d'hermine.

Émail, forme ovale. — H. 0,027. — L. 0,021.

D'après la peinture de D. Beck, gravée à Stockholm par J. Falck en 1653. La tête, la poitrine, le vêtement sont identiques dans l'estampe et dans l'émail; mais Petitot a ajouté sur le sommet de la tête une couronne de lauriers. Il y a aussi un très-léger changement dans les boucles du front.

N° 50 de la Notice de 1820, sous le nom de duchesse de Longueville.

1478. *Portrait présumé de la femme de Rembrandt.*

Elle est vue presque de face. Cheveux bruns bouclés. Guimpe blanche, manteau garni de fourrures. Robe bleu et or.

Émail, forme ovale. — H. 0,035. — 0,030.

Petitot, en copiant une œuvre de Rembrandt, paraît s'être donné de grandes libertés.

N° 1 de la Notice de 1820.

1479. *Portrait présumé de Marguerite de Lorraine, duchesse d'Orléans.*

Elle est en buste et de trois quarts, tournée vers la gauche. Yeux bruns, cheveux noirs, tombant en boucles légères sur les épaules. Perles aux oreilles, au cou et au corsage. Fond de ciel.

Émail, forme ovale. — H. 0,035. — L. 0,027.

La bordure de cet émail est finement sculptée en fleurs émaillées.

Nous ne retrouvons pas le type de notre émail. Cependant les deux portraits gravés par Moncornet s'accordent assez bien avec la dénomination donnée à l'œuvre de Petitot. Le portrait peint par Van Dyck et gravé par Bolswert s'en éloigne sensiblement.

N° 37 de la Notice de 1820.

1480. *Portrait de Marie d'Orléans, duchesse de Nemours (mademoiselle de Longueville).*

Elle est vue de trois quarts, tournée à gauche ; cheveux blonds bouclés, tombant sur les épaules, collier de perles, robe de couleur jaunâtre.

Émail, forme ovale. — H. 0,040. — L. 0,031.

D'après le portrait peint par Beaubrun, et gravé par Nanteuil.

Ce bel émail est entouré d'une bordure en fleurs émaillées et enrichies de roses.

N° 60 de la Notice de 1820. — Catalogué sous le nom de Dame inconnue.

1481. *Portrait présumé de Claude Sarrau, conseiller au Parlement.*

Il est vu de trois quarts, tourné à droite. Cheveux noirs, yeux bruns, petite moustache. Rabat uni, robe rouge et noire.

Émail, forme ovale. — H. 0,036. — 0,031.

N° 20 de la Notice de 1820.

Attribué à **PETITOT.**

1482. *Portrait d'Anne d'Autriche.*

Elle est de trois quarts, tournée à gauche. Cheveux bouclés tombant sur les épaules. Robe noire et voile de veuve, guimpe blanche, collier de perles. Fond de ciel.

Émail concave et de forme ronde. — D. 0,050.

D'après le portrait peint par Philippe de Champaigne et gravé par Morin (R. D. n° 41).

N° 4 de la Notice de 1820.

1483. *Portrait de Louis XIV dans la force de l'âge.*

Il est vu de trois quarts, tourné à droite. Le cordon bleu passe sur la cuirasse, que relèvent des ornements en or.

Émail, forme ovale. — H. 0,026. — L. 0,021.

N° 45 de la Notice de 1820.

1484. *Portrait présumé du maréchal de Villars.*

Il est vu de trois quarts et tourné à droite. Yeux bleus, perruque blanche assez courte, cuirasse avec ornements d'or. Rabat de dentelles, retenu par un nœud de soie noire.

Émail, forme ovale. — H. 0,030 — L. 0,025.

Cet émail ne ressemble en rien aux divers portraits que nous trouvons de Villars.

N° 34 de la Notice de 1820.

1485. *Portrait présumé de la marquise de Thianges.*

Elle est vue de trois quarts, tournée vers la gauche. Yeux bleus, cheveux châtains retombant en boucles étagées. Collier de perles. Corsage jaune.

Émail, forme ovale. — H. 0,031. — L. 0,028.

N° 38 de la Notice de 1820.

1486. *Portrait présumé de la comtesse de la Suze.*

Elle est en buste et de trois quarts, tournée à gauche. Yeux bruns, cheveux blonds tombant en longues boucles sur l'épaule et ornés de perles. Collier et pendants d'oreilles ; robe bleue et corsage jaunâtre, avec agrafe de perles.

Émail, forme ovale. — H. 0,034. — L. 0,030.

N° 22 de la Notice de 1820.

1487. *Portrait présumé de Mme Deshoulières.*

Elle est vue en buste, le corps de face, la tête de trois quarts, à droite. La gorge est nue. Une draperie verte et jaune est posée sur l'une des épaules.

Émail, forme ovale. — H. 0,027. — L. 0,023.

Ce portrait ne ressemble pas à celui peint par E. S. Chéron et gravé par Van Schuppen en 1695.

N° 51 de la Notice de 1820.

1488. *Portrait de C. de Sainte-Maure, duc de Montausier.*

Il est en buste, le corps de face, la tête de trois quarts, tournée à droite. Yeux bleus, perruque grise, petites moustaches. Le cordon bleu passe sur la cuirasse. Un ruban bleu forme nœud sur le rabat de dentelle.

Émail, forme ovale. — H. 0,027. — L. 0,024.

D'après la peinture de Claude Lefebvre, gravée par J. Grignon.

N° 48 de la Notice de 1820. — Catalogué comme étant le portrait du maréchal de Tourville.

1489. *Portrait présumé d'Hortense Mancini, duchesse de Mazarin.*

Elle est vue de face. Cheveux relevés sur le front. Robe bleu et or, doublée de rouge et garnie de dentelle.

Émail, forme ovale. — H. 0,026. — L. 0,022.

Notre émail ne ressemble en rien au portrait peint par Lely,

gravé par Lombart en 1669. Il nous paraît, en outre, bien postérieur.

N° 33 de la Notice de 1820.

1490. *Portrait du marquis de Barbezieux, fils de M. de Louvois.*

Il est vu de trois quarts, tourné vers la droite. Son habit est bleu et il porte un nœud de soie rouge sous un rabat de dentelles.

Émail, forme ovale. — H. 0,030. — L. 0,027.

D'après le portrait peint par Mignard, gravé par Vermeulen.

N° 14 de la Notice de 1820.

Émaux peints à l'imitation de **PETITOT.**

1491. *Portrait de Charlotte-Marie de Daillon du Lude, duchesse de Roquelaure.*

Elle est vue de trois quarts, tournée à gauche. Yeux bleus, cheveux blonds formant des boucles épaisses et encadrant le visage. Collier de perles. Robe bleue ornée de perles.

Émail, forme ovale. — H. 0,041. — L. 0,031.

D'après le médaillon peint par Juste d'Egmont, gravé par Van Schuppen en 1659. Ce médaillon se trouve placé dans le couronnement du tombeau de la duchesse de Roquelaure, gravé par...

N° 18 de la Notice de 1820, sous le nom de Madeleine d'Orléans, duchesse de Savoie.

1492. *Portrait de Marguerite Lemon.*

Le corps est vu de profil, la tête tournée vers la gauche. Cheveux bruns bouclés, tombant sur les épaules et ornés de

fleurs. Robe bleue que retient la main droite. Collier de perles.

Émail, forme ovale. — H. 0,055. — L. 0,046.

D'après une peinture de Van Dyck, gravée par Hollar en 1646, et par Morin.

N° 28 de la Notice de 1820.

Catalogué comme étant le portrait de Ninon de Lenclos.

L'estampe de Morin a été postérieurement publiée par un éditeur qui y a ajouté le nom de Jane Gray !

1493. *Portrait de femme en buste.*

Sa chevelure tombe sur ses épaules. Elle porte un rang de perles. La gorge est découverte, le corsage est orné d'un nœud de soie rouge.

Émail, forme ovale. — H. 0,045. — L. 0,037.

N° 21 de la Notice de 1820, sous le nom de Mlle Dupré.

1494. *Portrait présumé de Mlle de Montpensier (Anne-Marie-Louise d'Orléans), connue sous le nom de Mademoiselle.*

Elle est vue en buste et de trois quarts, tournée à droite. Cheveux châtain clair, formant grosses boucles à l'entour du visage. Collier et pendants d'oreille; robe bleue garni de dentelles et ornée de perles. Fond vert.

Émail, forme ovale. — H. 0,036. — L. 0,031.

D'après le portrait de N. Regnesson, gravé en 1661. — Mais notre émail est assez médiocre, et ne reproduit que très-imparfaitement le caractère de l'estampe.

N° 31 de la Notice de 1820.

ROUQUET (ANDRÉ), *peintre en émail, né à Genève en* 1703 (?), *mort en Charenton en* 1759.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 446.

1495. *Portrait de M. le marquis de Marigny.*

Il est en buste et tourné de trois quarts à gauche. Petite perruque poudrée. Habit violet.

Émail, forme ovale. — H. 0,041. — L. 0,035.

THOURON (JACQUES), *peintre en émail et en miniature, né à Genève en* 1737, *mort à Paris vers* 1790 (?)

Voir n° 1306 et l'**Appendice** du présent volume, p. 431.

1496. *Portrait de Francklin, en buste.*

La tête est de trois quarts, tournée à droite. Cheveux blancs. Habit gris.

Émail, forme ovale. — H. 0,086. — L. 0,068.

Répétition en émail de la miniature du même artiste, n° 1306 du présent catalogue.

1497. *Bacchante nue et assise, mêlant des pampres à sa chevelure.*

Une peau de tigre recouvre le milieu du corps.

Émail, forme ovale. — H. 0,093. — L. 0,075.

D'après Mme Lebrun.
Signé à droite, dans le bas : Thouron.

WEYLER (JEAN-BAPTISTE), *peintre en émail, en miniature et au pastel, né à Strasbourg en* 1745 (?), *mort à Montmartre, près Paris, le* 25 *juillet* 1791.

Voir l'**Appendice** du présent volume, p. 448.

1498. *Portrait du comte d'Angiviller, directeur général des bâtiments sous Louis XVI.*

Il est vu à mi-corps et de trois quarts, tourné vers la

droite, vêtu d'un habit de satin violet, tenant son chapeau sous son bras gauche.

Émail, forme ovale. — H. 0,112. — L. 0,098.

On lit sur une plaque d'émail ajoutée à l'encadrement, ces mots : *Portrait de M. le comte d'Angiviller, conseiller du roy, directeur général des arts. Peint en émail par M. Weyler.*

Cette peinture servit à Weyler de morceau de réception à l'Académie. Acquis en avril 1853 de M. Franc, au prix de 3,000 fr.

ÉMAUX D'ARTISTES INCONNUS, XVIIe SIÈCLE.

1499. *Portrait de Henriette de France, femme de Charles Ier.*

Elle est vue en buste et de trois quarts, tournée vers la gauche. Cheveux bouclés ornés de fleurs, pendants d'oreille et collier ; robe blanche garnie de fourrures.

Émail, forme ovale. — H. 0,050. — L. 0,040.

D'après Van Dyck.

1500. *Portrait de Monsieur, frère du roi.*

Il est vu de trois quarts, tourné à gauche. Perruque élevée et retombant sur la cuirasse. Un nœud de soie rouge se voit sous le rabat de dentelles.

Émail, forme ovale. — H. 0,028. — L. 0,025.

Encadré avec le n° 1439.

1501. *Portrait de Louis XIV.*

Il est dans la force de l'âge, vu de trois quarts, tourné à droite, le cordon bleu posé sur la cuirasse.

Émail, forme ovale. — H. 0,028. — L. 0,025.

Encadré avec le n° 1439.

ÉMAUX D'ARTISTES INCONNUS, FIN DU XVIIe SIÈCLE ET COMMENCEMENT DU XVIIIe.

1502. *Portrait d'homme vu de trois quarts, tourné vers la gauche.*

Il porte une énorme perruque, un rabat de dentelle et une robe bleue.

Émail, forme ovale. — H. 0,030. — L. 0,025.

1503. *Portrait de Louis XIV âgé.*

Il est en buste et vu de trois quarts, tourné vers la gauche. Enorme perruque haute et échancrée sur le front, retombant sur la cuirasse. Cordon bleu.

Émail, forme ovale. — H. 0,032. — L. 0,027.

1504. *Portrait de Louis XIV dans sa vieillesse.*

Il est vu de trois quarts, tourné à gauche. Grande perruque, cravate de guipure, cuirasse avec ornements rouges. Cordon bleu.

Émail, forme ovale. — H. 0,035. — L. 0,029.

Au verso, deux L émaillées de blanc sur fond bleu.

1505. *Portrait de Louis XIV dans sa vieillesse.*

Il est vu de trois quarts à gauche. Il porte une cuirasse émaillée d'or, sur laquelle passe le cordon bleu, et une cravate de dentelle.

Émail, forme ovale. — H. 0,035. — L. 0,030.

1506. *Portrait d'Antoine Arlaud, peintre en miniature.*

Il est vu à mi-corps, coiffé d'une ample perruque grise,

tenant une petite palette de miniaturiste, et travaillant à une copie de la Léda de Michel-Ange.

Émail. — H. 0,075. — L. 0,058.

D'après Largillière.

ÉMAUX D'ARTISTES INCONNUS, XVIIIe SIÈCLE.

1507. *Portrait du czar Pierre le Grand dans sa jeunesse.*

Il est vu de trois quarts, tourné vers la gauche, revêtu d'une armure que recouvre le manteau impérial. Cheveux bruns bouclés, petites moustaches retroussées.

Émail, forme ovale. — H. 0,035. — L. 0,030.

Au verso sont émaillées les armes de Russie.

N° 6 de la Notice de 1820.

D'après le portrait peint par Kneller, gravé en manière noire par Smith en Angleterre, et au burin par P. A. Gunst, à Amsterdam.

1508. *Portrait du Régent.*

Il est en buste, vu presque de face, un peu tourné vers la droite. Énorme perruque, d'un blond grisonnant, tombant sur le vêtement. Robe de chambre rouge. Grande cravate blanche nouée autour du cou et ornée de dentelles.

Émail, forme ovale. — H. 0,039. — L. 0,033.

Acquis le 21 juin 1833, au prix de 800 fr.

1509. *Portrait du roi Louis XV.*

Il est en buste, la tête de trois quarts, tournée à droite. Il porte sur sa cuirasse le collier de la Toison d'or et le cordon bleu. Un manteau fleurdelysé est posé sur l'épaule droite.

Émail, forme ovale. — H. 0,047. — L. 0,038.

D'après L.-M. Van Loo.

1510. *Portrait de Soufflot, architecte.*

Il est vu en buste, la tête de trois quarts, tournée à gauche. Petite perruque poudrée. Habit jaune.

Émail. — H. 0,035. — L. 0,030.

Acquis, en novembre 1838, au prix de 100 fr.

1511. *Portrait de Catherine II.*

Elle est vue presque de face, portant la couronne, et des lauriers sur ses cheveux relevés et poudrés. Manteau orné d'hermine.

Émail, forme ovale. — H. 0,030. — L. 0,026.

1512. *Portrait en buste de Marie-Josèphe d'Autriche, reine de Pologne, électrice de Saxe.*

Elle est vue presque de face. La robe, verte et or, est bordée d'hermine. Elle porte sur sa poitrine plusieurs décorations.

Émail, forme ovale. — H. 0,045. — L. 0,037.

D'après le grand portrait en pied, peint par Louis de Silvestre en 1737, gravé par Daullé en 1750.

Acquis de Mlle Delaporte, en novembre 1836, au prix de 200 fr.

ÉMAUX D'ARTISTES INCONNUS, XIXe SIÈCLE.

1513. *Jeune fille assise, la tête penchée en avant sur les bras accoudés, et souriant.*

D'après une peinture anglaise.

Émail, forme ovale. — H. 0,047. — L. 0,040.

ÉCOLE FRANÇAISE.

APPENDICE.

Aubry (Louis-François), *peintre de portraits en miniature, né à Paris le* 27 *février* 1767, *mort aux Batignolles, le* 16 *juin* 1851.

Voir n° 645.

Ce miniaturiste fut d'abord élève de Vincent. Il prit ensuite des leçons d'Isabey qui était du même âge que lui. Il exposa à tous les salons, depuis 1798 jusqu'en 1833 (à l'exception, toutefois, du salon de 1806). En 1804, il avait envoyé trois miniatures et un dessin fait d'après nature. Voici en quels termes flatteurs on parle de cette exposition dans un compte rendu intitulé : *Pasquino et Scapin au muséum* : « Cet Aubry qui fait des figures si mignonnes et si « ressemblantes, ne charmerait-il pas tes yeux..... ? Au- « bry fait beaucoup d'honneur à son maître, et il l'imite « parfaitement par la ressemblance et par le moelleux de « son pinceau. On voit dans ses figures circuler le sang et « briller les passions. » A propos du dessin, *étude d'après nature*, on ajoute : «.... C'est un dessin achevé par ses « belles formes, par sa précision et son élégance. C'est un « modèle de beauté, parce que toutes les parties sont bien « dessinées et bien arrangées..... »

Nous trouvons aussi le nom d'Aubry cité honorablement, quoique en des termes plus brefs, par d'autres critiques de salon. Parmi ses ouvrages principaux on cite les portraits en pied du roi et de la reine de Westphalie, exposés au salon de 1810. C'étaient, croyons-nous, de grandes miniatures, qui sont passées en Angleterre.

Aubry fut le maître de Saint. Il tint pendant longues années un atelier ouvert aux élèves des deux sexes. Il remporta en 1808 une médaille de seconde classe; en 1827, celle de première classe lui fut décernée. Il fut nommé chevalier de la Légion d'honneur le 15 janvier 1832. De 1833 à 1848, Aubry fut employé, en qualité de restaurateur, par l'administration des musées.

Augustin (Jean-Baptiste-Jacques), *peintre de portraits en miniature et en émail, né à Saint-Dié (Vosges) le* 15 *août* 1759, *mort à Paris le* 13 *avril* 1832.

Voir nos 646 à 648, et no 1432.

Augustin se forma sans maître. Il l'affirmait du moins, lui-même, et l'on ne saurait mettre en doute la vérité matérielle de cette assertion. On aimait assez, alors, à n'être redevable de son talent qu'à soi-même. Dans les années qui suivirent le salon de 1791 (ce salon révolutionnaire qui, détruisant le privilège de l'Académie, servit de début à Augustin et à tant d'autres), nous trouvons jointes au nom des artistes quelques qualifications analogues, celle-ci, par exemple (livret de 1796, page 11) : « *Élève de la nature et de la méditation.* » Cela ferait sourire aujourd'hui ; mais c'était le ton du moment, et cela posait son homme.

La fin du XVIIIe siècle n'était pas, ce nous semble, une époque assez primitive pour que l'artiste pût ne puiser qu'à ces deux sources éternelles : la nature et la méditation. Même privé de tout enseignement direct, il avait toujours devant les yeux certains ouvrages d'art qui l'avaient particulière-

ment frappé, qui lui avaient révélé sa vocation, et que, sans le vouloir, sans perdre son originalité (s'il avait reçu du ciel ce don précieux), il devait imiter de près ou de loin. Dans ce sens enfin, disons-le sans parodier Beaumarchais, on est toujours l'élève de quelqu'un.

Cette vérité trouverait sans doute sa confirmation dans le récit des premiers débuts d'Augustin, s'ils nous étaient connus. Nous savons seulement qu'il vint à Paris en 1781, sans protecteur, sans talent fait, et avec trois louis dans sa poche. A force de travail et de persévérance, il parvint à se faire un nom. Ses miniatures étaient rendues avec un fini extraordinaire; elles paraissaient fondues et brillantes comme des émaux. Celles qu'il exposa en 1791, 1793, 1795 furent avantageusement remarquées, puisqu'en 1796 nous trouvons déjà deux artistes faisant suivre au livret leurs noms de la mention : *élève d'Augustin*. A ce salon de 1796, il fit paraître son propre portrait, dans lequel il avait cherché à se surpasser, et qui fit sensation parmi les amateurs du genre. Nous en trouvons l'éloge dans deux brochures du temps ; l'une (*les Étrivières de Juvénal* ou *Satire sur les tableaux exposés au Louvre, l'an V*) s'exprime ainsi :

« Augustin, tu t'es surpassé;
« Ton portrait est peint comme un ange,
« Et l'on peut dire à ta louange
« Qu'ISABEY seul t'a devancé. »

Dans la seconde, qui a pour titre : *Critique du salon ou les Tableaux en vaudeville*, nous trouvons, en l'honneur du même portrait, un couplet qu'il n'est pas inutile de rapporter :

« Expression et vérité,
« Accord de couleur, harmonie,
« Jean Augustin, en vérité,
« A l'ivoire a donné la vie :
« Il respire le sentiment,

« Ce portrait que tout le monde aime.
« Pour peindre l'auteur dignement,
« Je crois qu'il faut être lui-même. (*Bis.*)

Les expositions qui suivirent présentèrent au public d'autres miniatures ou des émaux qui mirent le sceau à la réputation d'Augustin : en 1801, le portrait de Calamard, statuaire, dont Chaussard disait rétrospectivement (*Pausanias Français*, salon de 1806, page 377) : « *C'est la plus belle tête en miniature qui ait jamais été peinte* » ; et celui de Mme Récamier. Citons encore, en 1804, le portrait de Chaudet (qui fait partie du musée du Louvre) ; en 1806, le portrait de l'Empereur, en émail ; en 1812, celui de Denon, également en émail. Il fit aussi, à différentes époques, ceux de Joséphine, de la reine Hortense, du roi de Hollande, de la reine de Naples, de la princesse de Schwarzemberg ; ceux de Louis XVIII, des ducs de Berry et d'Orléans, de la duchesse d'Angoulême, etc.

En 1806, le *Pausanias Français* consacre un long et sérieux article au talent d'Augustin. Cet éloge qui ne saurait trouver place ici, débute ainsi : « On connaît le talent miraculeux de cet artiste : il s'est surpassé dans le portrait de « l'Empereur..... etc. » Plus loin on lit : « On regrette que « M. Augustin n'ait pas exposé de grandes têtes ni de « portraits avec les mains. De ceux que l'on voit à l'expo- « sition actuelle, deux sont sur émail et quatre en minia- « ture : ils ont tant d'éclat et de fini qu'au premier regard « on les croit tous peints sur émail..... Il faut traiter la « miniature ainsi que MM. Augustin et Isabey pour donner « quelque considération à cette manière de peindre, la « plus facile de toutes, comme le prouve cette quantité « de miniatures insipides qui couvrent toutes les boiseries « de la galerie d'Apollon. »

Dans une autre critique de salon (*Pasquin et Scapin au muséum* 1804) nous relevons ce passage : « La ressemblance, « la vérité, l'effet et la mollesse des chairs et des drape-

« ries dans ses miniatures, rendent Augustin bien recom-
« mandable dans ce genre où il excelle ; car il approche de
« la peinture parce qu'il abandonne le pointillé. »

Il n'est pas possible, il serait d'ailleurs inutile de citer tous les écrits du temps dans lesquels se retrouve l'éloge d'Augustin. Bruun-Neergard, Gueffier, chacun dans leur compte rendu du salon de 1810, lui consacrent un passage flatteur. Nous rapporterons seulement, en finissant, les phrases suivantes tirées du salon de 1812 (par Durdent) :
« M. Augustin est de ceux qui peuvent dire : mon tra-
« vail est borné, mais ma gloire ne l'est pas. Ses minia-
« tures ont pour le fini quelque chose de *désespérant*.
« C'est là le mot propre, je m'en rapporte à la plupart de
« ses émules... »

Augustin obtint une médaille de deuxième classe en 1806, et une de première classe en 1824. Il fut nommé, en 1819, premier peintre en miniature du cabinet du roi et, en 1821, chevalier de la Légion d'honneur. Il reçut dans son atelier un grand nombre d'élèves parmi lesquels on compte d'habiles miniaturistes, et au premier rang, Mme de Mirbel.

L'incontestable talent d'Augustin, sa grande réputation, ne le préservèrent pas des caprices de la mode. Ce fini surprenant, que l'on admirait tant de 1800 à 1820, finit par paraître un peu froid aux yeux des amateurs qui, vers 1825, se prirent à préférer la touche plus large, plus vive de Saint et de Mme de Mirbel.

Il continua cependant d'exposer jusqu'en 1831 ; mais les comptes rendus des derniers salons de la Restauration ne se ressentent plus de l'admiration de 1810. Lorsqu'on fit, en 1839, la vente du cabinet laissé par le vieil artiste, on y vit paraître un assez grand nombre de ses portraits en miniature et en émail. Quoique le vent d'alors ne fût pas favorable à ce genre d'ouvrages, on fut frappé du réel talent de l'artiste et certains émaux atteignirent un prix relativement élevé. Ainsi celui de Joséphine fut poussé à 1,420 fr. ; celui de

Denon, à 950 fr. Quelques miniatures furent aussi recherchées, mais dans leur ensemble, ces œuvres avaient perdu la faveur du public, que le temps leur fera peut-être reconquérir.

Bellange.

Voir n° 649.

L'auteur des cinq petits dessins décrits dans ce catalogue sous le n° 649, ne saurait être le Jacques Bellange, collaborateur de Simon Vouet, contemporain ou prédécesseur de Callot et premier peintre du duc de Lorraine, qui a laissé quarante-six pièces à l'eau-forte, décrites dans le tome V de M. Robert-Dumesnil. Jacques Bellange était un maniériste endurci, mais son habileté ne saurait être méconnue. Son dessin est aussi exagéré qu'il peut être ; mais ses estampes ont une certaine harmonie qui lui appartient bien, et il se sert de la pointe avec une pratique et une liberté remarquables.

Tout au contraire, nos dessins sont exécutés avec timidité, et sont l'œuvre, non d'un peintre, mais d'un modeste faiseur d'images. Ce sont des portraits copiés avec conscience d'après d'anciennes estampes et destinés à faire partie d'une suite de personnages célèbres dans quelque cabinet d'amateur.

L'auteur s'appelait bien Bellange ; peut-être était-il fils ou petit-fils de Jacques Bellange. Il paraît avoir vécu à la fin du XVIIe siècle ou même au commencement du XVIIIe. Nous ne possédons sur son compte aucun renseignement, mais nous avons vu d'autres portraits historiques de la même suite que ceux du Louvre.

Blanchet (THOMAS), *peintre, né à Paris en* 1617 (?), *mort à Lyon le* 21 *juin* 1689.

Voir n°s 652 à 654.

Les dates de naissance et de mort que vous venons de

rapporter sont prises de d'Argenville, qui a consacré une notice à Thomas Blanchet. D'après les registres de l'Académie, la date de naissance serait 1629, et non 1617, et l'artiste aurait par conséquent vécu douze ans de moins que ne dit d'Argenville.

Blanchet fit pendant sa jeunesse un voyage en Italie et se lia avec Poussin et l'Algarde. Il demanda aussi des conseils à A. Sacchi.

En 1663, il était à Paris et y peignait un *mai* pour l'église de Notre-Dame. Il alla ensuite s'établir à Lyon, y ouvrit une école académique, et y décora de nombreux monuments. Son chef-d'œuvre était le plafond de l'Hôtel-de-Ville qui périt malheureusement dans un incendie en 1674. L'Académie de Paris lui ouvrit ses portes le 30 mars 1676, quoiqu'il ne pût, à cause de son séjour à Lyon, faire les visites d'usage. Il envoya en 1681, par l'intermédiaire de Lebrun, son tableau de réception, et vint lui-même remercier l'Académie et prendre séance en 1682.

Ce tableau de réception, qui est conservé au Louvre, représente Cadmus venant de tuer le Dragon, et en semant les dents par ordre de Pallas. Les figures de premier plan sont peintes dans le goût de l'école de Lebrun. Celles du second plan, qui sont nombreuses et bien disposées, sont une imitation évidente de Sébastien Bourdon. En somme, c'est un ouvrage peu remarquable. Les contemporains faisaient cependant grand cas de son talent. D'Argenville dit de lui : « Il tenoit son pinceau de la main des grâces ; il pensoit « avec tant de noblesse, son style étoit si élevé, qu'il auroit « été un grand poète, s'il n'eût préféré d'être un peintre « distingué. » Mariette parle également de Blanchet comme *très habile* et ayant peint des tableaux dignes d'A. Sacchi.

Quant au *mai* de 1663, qui représente l'enlèvement au ciel de saint Philippe, qui a été donné au Louvre par le Chapitre de Notre-Dame, en 1862, c'est une grande composition dans le goût italien de l'époque. Le coloris en est clair

et brillant, mais les figures nous paraissent lourdes et sans agrément.

Bouchardon (Edme), *sculpteur, né à Chaumont-en-Bassigny le* 29 *mai* 1698, *mort à Paris le* 27 *juillet* 1762.

Voir n° 660.

Après avoir étudié quelque temps dans sa ville natale, sous la direction de son père, qui était architecte et sculpteur, il vint à Paris et entra dans l'atelier de Coustou le jeune. Ayant remporté en 1722 le grand prix de sculpture, il partit pour Rome l'année suivante.

Il resta dix ans à Rome, dessinant avec zèle, d'après l'antique qui lui servait de modèle, d'après Raphaël et le Dominiquin qui étaient ses maîtres de prédilection. Il fit le buste en marbre du pape Clément XII, des cardinaux de Rohan et de Polignac, de la femme de Wleughels, alors directeur de l'Académie de France, et de plusieurs Anglais et Anglaises. Lorsqu'il revint à Paris, en 1733, sa réputation de sculpteur et de dessinateur était déjà faite et répandue, et, sans l'ordre exprès du roi qui le rappelait à Paris, on lui confiait l'exécution du mausolée du pape Clément XI.

On l'agréa à l'Académie l'année même de son retour, mais il fut tout d'abord assez délaissé par la cour. Heureusement pour lui, le curé de St-Sulpice lui demanda des statues pour la décoration du chœur de son église. Ces statues en pierre sont au nombre de dix, et se trouvent encore en place aujourd'hui. Ce sont *le Christ tenant la croix* et *la Vierge de douleurs*, figures posées en pendant sur des culs-de-lampe et adossées aux piliers qui se trouvent à droite et à gauche de l'autel. Huit figures d'apôtres ornent les huit piliers du chœur. Ce sont des œuvres froides et habiles, privées de sentiment religieux.

Les premières commandes qu'on lui fit pour le roi sont croyons-nous, des figures exécutées en plomb à Versailles, au bassin de Neptune. C'est une figure de *Protée assis et appuyé sur une licorne marine*, portant la date de 1739 : ce sont deux *Groupes d'enfants domptant des dragons*, qui doivent être de la même époque. Nous croyons aussi devoir donner approximativement une date pareille à un bas-relief en bronze représentant saint Charles-Borromée donnant la communion aux pestiférés, bas-relief qui orne l'un des autels de la chapelle de Versailles.

En 1738 ou 1739, Bouchardon fut chargé de faire une figure de marbre pour Louis XV. On l'avait laissé maître de prendre le sujet qui lui plairait le plus. Il choisit celui de l'*Amour taillant son arc*, et fit cette charmante statue que tout le monde connaît et qui fait partie du musée du Louvre. Le dieu adolescent est représenté le corps à demi penché en arrière courbant légèrement le bois de l'arme qu'il vient de se fabriquer dans la massue d'Hercule, et souriant avec malice. Il ne faut chercher dans cette figure ni le style antique, ni celui du XVIe siècle. Elle est bien de son époque, et ce ne saurait être là un blâme pour l'artiste qui s'y montre ingénieux et élégant. Un premier modèle de la statue de l'Amour fut exposé au salon de 1739, un second en 1746. Le travail du marbre commença en juillet 1747, et fut poursuivi jusqu'en mai 1750, date de l'achèvement. (*Archives de l'art français*, I, 162.)

Le prévôt et les échevins de la ville de Paris s'adressèrent à notre artiste pour faire construire une fontaine dans la rue de Grenelle, près du point où elle se croise avec la rue du Bac. L'endroit était assez mal choisi, à cause du peu de largeur de la voie en cet endroit; mais Bouchardon tira un excellent parti du terrain qu'on lui livra. Le monument est entièrement dû à son invention : il en dirigea lui-même l'architecture, en même temps qu'il en sculptait les ornements. Les trois figures de la ville de Paris, de la Seine et

de la Marne, qui se trouvent au centre de la composition, sont en marbre; les quatre Saisons et les quatre jolis bas-reliefs d'enfants qui ornent les deux ailes du monument, sont en pierre. Le tout est plein de convenance et d'harmonie; et lors de la réception du travail, la ville de Paris, satisfaite à bon droit, décerna à titre de récompense et par délibération solennelle du 11 février 1746, une rente viagère de quinze cents livres à Bouchardon, qui se trouvait ainsi au point culminant de sa réputation, également admiré par les connaisseurs et par le public. La première pierre de la fontaine fut posée à la fin de 1739 : les modèles des figures principales et des bas-reliefs furent exposés aux salons de 1740 et de 1741.

Enfin les douze dernières années de la vie de Bouchardon furent consacrées à un grand ouvrage, malheureusement détruit en 1793, et qui ne nous est connu que par les estampes, et par un petit modèle conservé au musée de Versailles. La statue équestre de Louis XV, érigée au milieu de la place de ce nom sur un grand piédestal orné de figures, jouissait d'une immense réputation, et le soin inconcevable avec lequel, malgré l'âge et une santé assez chancelante, notre sculpteur avait étudié sur la nature les moindres détails du cheval et du cavalier, nous fait penser que cette réputation n'était point usurpée. Nous avons parlé dans l'introduction qui se trouve à la tête de notre premier volume, du beau présent fait en 1808 au Musée, par M. Girard, neveu de Bouchardon, et comprenant les études de l'artiste pour le monument en question. Ces dessins, tous exécutés avec conscience et amour, sont si nombreux, si variés, si approfondis, qu'ils donnent du talent de Bouchardon une idée plus élevée. Caylus, dans son éloge, s'exprime en termes analogues : « Le nombre des études qu'il a dessinées d'après « nature pour le cheval seul est si considérable que je n'o- « serais le rapporter; on ne me croirait pas... Bouchardon « s'est mis plusieurs fois entre les jambes du cheval pour

« dessiner le ventre et toutes ses parties..... » D'Argenville dit de son côté, et son opinion paraît avoir été partagée par les premiers connaisseurs de l'époque : « Malgré de très « légers défauts que les amateurs de cavalerie pourraient « apercevoir dans le cheval, il est sans contredit le plus « beau de tous ceux qu'on a connus jusqu'à présent. »

A la mort de Bouchardon, en 1762, la statue équestre, fondue d'un seul jet, se trouvait entièrement terminée et réparée : mais le piédestal, aux quatre angles duquel étaient placées les figures de la Justice, de la Force, de la Prudence et de la Paix, n'était pas au même point. L'artiste, sentant la vie lui échapper, écrivit aux échevins pour les prier de confier à Pigalle l'achèvement de son œuvre. Cette désignation fait honnenr à Pigalle, qui n'était ni l'élève ni l'ami de Bouchardon, et qui sut se conformer scrupuleusement à ses intentions, dont tant d'études faisaient foi.

En 1763 le monument fut mené à sa place en grande pompe. Dix ans auparavant, en 1753, le Roi, le Dauphin et Mesdames étaient déjà venus en voir le modèle dans l'atelier que la ville avait fait construire au Roule pour Bouchardon. (*Mercure* de juin 1753.)

Notre sculpteur fut reçu académicien en 1744, et donna pour son morceau de réception, une réduction du Christ de St-Sulpice. Il fut nommé adjoint à professeur en 1745, et enfin professeur en 1746. Il dessina en cette qualité plusieurs figures d'étude qui ont été gravées par Perroneau, Aveline, Aubert et Huquier.

Le talent de Bouchardon comme dessinateur n'était pas moins apprécié que son talent de sculpteur. Il aimait passionément dessiner, et se livra à ce goût, soit à Rome soit à Paris, avec la plus louable ardeur. Quand il ne tenait pas le ciseau ou l'ébauchoir, c'était pour exercer son crayon. Cependant ses amis lui connaissaient une distraction, la musique, et paraissent avoir regretté le temps qu'il lui consacrait.

Il se servait toujours ou presque toujours de sanguine, et

l'on recherchait avidement ses études d'après l'antique, ses compositions, ses fantaisies ou ses caricatures. On l'avait nommé en 1736 dessinateur de l'Académie des belles-lettres, et il donna le dessin des principales médailles frappées depuis cette date jusqu'à sa mort. Il dessina aussi les pierres gravées du cabinet du roi, pour le grand ouvrage publié en 1750 par son ami P.-J. Mariette. Sa manière de traduire l'antique ne paraît pas aujourd'hui fort exacte, mais on n'était pas du même avis en 1750, et l'on ne saurait croire avec quel enthousiasme les amateurs accueillaient ses moindres productions. Mariette nous dit qu'à la mort de Bouchardon, ses dessins se vendaient au poids de l'or. Cette vogue se soutint pendant plusieurs années; car lors de la vente du cabinet Mariette, en 1775-1776, les œuvres de Bouchardon atteignirent des prix extraordinaires.

Nous n'exagérons nullement en affirmant qu'aujourd'hui, malgré la différence sensible qui existe entre la valeur actuelle de l'argent et celle du siècle passé, malgré la hausse énorme et toujours croissante des objets d'art de toute sorte, les dessins originaux de Bouchardon ne se vendraient pas aussi cher que certaines contre-épreuves de la collection Mariette. L'engouement est de tous les temps, et les vicissitudes du passé peuvent expliquer le présent et faire entrevoir l'avenir. Heureux les artistes assez forts pour voir leur œuvre résister au flux et au reflux du goût!

Sans rien retirer des éloges que nous semblent mériter les études d'après nature dont nous avons parlé plus haut, nous dirons que le ciseau de Bouchardon nous paraît supérieur à son crayon, et que sa figure de l'Amour, sa fontaine de la rue de Grenelle l'emportent de beaucoup sur la plupart de ses dessins.

Le recueil des estampes gravées d'après Bouchardon, qui se trouvait chez Mariette (il était certainement des plus complets, et c'est, pensons-nous, celui qui appartient à la Bibliothèque impériale), ne contenait pas moins de 425

pièces, dues à différents artistes, tels que : Fessard, Aveline, Demarteau, Preisler, Lebas, Huquier et le comte de Caylus. Ce dernier, qui a écrit la vie de notre sculpteur, et qui était son admirateur et son ami, doit bien figurer dans ce total pour 150 eaux-fortes de dimensions diverses.

Boze (Joseph), *peintre de portraits à l'huile, au pastel et en miniature, né aux Martigues (Bouches-du-Rhône), vers* 1746, *mort à Paris en* 1826.

Voir nos 670 à 673.

J. Boze dont les commencements ne nous sont pas connus, et qui portait le titre de peintre du ministère de la guerre, fut admis à faire le portrait du roi Louis XVI et de la reine Marie-Antoinette. Il était très dévoué à la cour et à la famille royale, et faillit payer de sa tête ces sentiments qu'il faisait hautement connaître. Appelé en témoignage, lors du procès de Marie-Antoinette, il refusa de charger l'accusée, et fut jeté en prison où il resta onze mois. Le 9 thermidor lui rendit la liberté, et il passa en Angleterre. Il y trouva quelques ressources auprès des émigrés, et revint en France à la Restauration. Ses opinions lui valurent la bienveillance du roi Louis XVIII, qui lui commanda son portrait et lui donna une pension. Il s'occupait encore de peinture, lorsqu'il mourut octogénaire en 1826.

Il exposa en 1791, outre un cadre de miniatures, plusieurs portraits à l'huile et au pastel, parmi lesquels nous remarquons ceux de Mirabeau et de Robespierre. Il figura aussi au salon de 1817. Nous le retrouvons enfin au *Salon de la correspondance*, de 1782, avec deux pastels : l'un était son propre portrait, l'autre était celui du fameux mécanicien Vaucanson. Ce dernier était sans doute l'ami de Boze, qui possédait lui-même des connaissances remarquables en fait de mécanique.

Caron (Antoine), *peintre, né à Beauvais vers* 1515 (?), *mort à Paris vers* 1593 (?)

Voir n° 674.

Dans une note publiée en 1850 sur cet artiste, M. Anatole de Montaiglon a donné l'indication de différents morceaux de peinture exécutés par Antoine Caron dans sa ville natale, et qui existaient encore au commencement du siècle dernier. Tout est perdu ou détruit aujourd'hui. Il ne reste de lui que des dessins, quelques estampes gravées d'après ses compositions, et des mentions éparses dans divers auteurs.

En 1540, il travaillait à Fontainebleau sous la direction du Primatice et recevait 14 livres de salaire par mois (Laborde, *Renaissance des arts*, page 417). En 1559, nous trouvons une somme de 50 livres « à luy ordonnée par le« dit Primadicis pour le rafrechissement tant au cabinet « de la chambre du Roy, que en plusieurs lieux et endroits « du dit chasteau. » (*Ibid.*, page 484.)

En 1573, à l'occasion de l'entrée à Paris de Henri, duc d'Anjou, élu roi de Pologne, qui l'année suivante allait devenir roi de France, A. Caron fut chargé de diverses peintures décoratives, en même temps que Germain Pilon était chargé des sculptures, et Dorat des inscriptions poétiques. (*Ibid.*, pages 791 et suivantes.)

Ces commandes, l'épithète de *pictor eximius*, que l'on trouve sur son portrait gravé en 1599 par Thomas de Leu, le soin que prend Léonard Gaultier de le faire figurer entre Janet et Pilon dans la suite des « portraictz de plusieurs hommes illustres qui ont flory en France depuis l'an 1500 jusques à présent » ; enfin les vers écrits en son honneur par Louis d'Orléans et rapportés par M. de Montaiglon, tout cela indique un artiste bien placé à la cour et apprécié par la reine Catherine de Médicis.

C'est à cette princesse en effet que sont consacrés presque tous les travaux qui nous restent d'Antoine Caron. La

Bibliothèque impériale possède une curieuse et remarquable suite de dessins de sa main, connus sous le nom d'*Histoire d'Artémise*. Or chacun sait qu'Artémise était le nom poétique de Catherine, pleurant comme la reine d'Halicarnasse son époux, comme elle lui élevant un mausolée,... etc. Si quelque doute pouvait exister à cet égard, il serait bien vite dissipé par la vue des dessins qui, tous, portent les armes de France et de Médicis, le chiffre de Catherine, son emblème et sa devise.

L'emblème est une nuée fondant en eau sur un feu mal éteint, qui s'échappe en fumée. La devise qui s'y rapporte est la suivante :

ADORÈM EXTINCTA TESTANTVR VIVERE FLAMMA.

Le volume contient 39 dessins. Il fut exécuté par les soins et aux frais du sieur Nicolas Houel, Parisien, qui ajouta à chaque composition un sonnet explicatif de sa façon, et offrit le tout (vers 1569) à la reine.

Dans l'épître préliminaire, il explique longuement et laborieusement le but de son œuvre, ses longues peines et les dépenses qu'il a supportées pour la mener à bien, et la parfaite convenance de l'allégorie qui nous présente la reine sous la figure d'Artémise, Henri II sous le personnage de Mausole, et enfin Charles IX sous celui du roi Lygdamis, fils d'Artémise... Il assure que les dessins sont « des premiers « hommes tant de l'Italie que de la France » et ajoute : « faut « que je vous die que l'ayant en vostre cabinet, vous aurez « une chose rare et exquise et dont vous pourrez comman- « der de faire de belles et riches peintures à tapisseries pour « l'ornement de voz maisons et superbes œdifices.... »

Ce Nicolas Houel était, paraît-il, ami des arts et des artistes. Il rappelle à la reine une visite qu'elle lui avait faite précédemment : « Il vous pleut venir à mon logis pour voir « quelques pièces que iavois en mon cabinet et pour y voir « quelques peintures des premiers ouvriers de nostre

France. » C'était donc probablement un homme de goût; mais ce n'était pas un Ronsard. Sa poésie est à la fois plate et barbare, et ses sonnets sont insipides.

Quant à Antoine Caron, c'est un continuateur exagéré de l'école de Fontainebleau. Il trouve moyen d'allonger les figures déjà si longues du Rosso, et arrive parfois aux proportions les plus étranges. On trouve toujours chez lui la facilité et la grâce, une certaine grâce affectée et monotone; mais la nature et l'étude sont absentes. Ses compositions ont de la richesse, ses fonds sont ornés de fabriques somptueuses et élégantes.

Sur les 39 dessins du volume de la Bibliothèque, 31 sont de la main de Caron, les huit autres sont d'autres artistes, probablement italiens, suivant le dire de N. Houel, que nous avons rapporté plus haut (1).

Le Louvre possède deux dessins de l'histoire d'Artémise, soit qu'ils aient été détachés du volume que nous venons de décrire, soit qu'ils fussent réservés pour le second volume que préparait N. Houel. L'un d'eux est déjà orné du sonnet sacramentel. A vrai dire, le dessin décrit dans la présente notice sous le n° 674 était probablement aussi destiné à en faire partie. Le sacre du jeune roi qu'il représente est évidemment celui de Charles IX. Ce dessin, qui porte la signature du maître et une ancienne inscription, a fait partie du cabinet Crosat (n° 958 du catalogue de Mariette). Il a été pendant longtemps le seul ouvrage connu de Caron, et suffirait à lui seul pour faire reconnaître tous les autres; car jamais manière ne fut plus caractérisée et plus uniforme que celle de notre artiste. Parmi les autres dessins du Louvre, se trouve une composition de la calomnie d'Apelles, composition très étudiée que Jabach attribuait résolument à Primatice.

Nous avons vu plus haut que N. Houel conseillait à la

(1) Les huit dessins qui ne sont pas de Caron sont le 9e, le 10e, le 14e, le 18e, le 19e, le 23e, le 28e et le 31e de la suite.

reine de faire exécuter en tapisserie les sujets de l'*Histoire d'Artémise*. Ce conseil ne fut pas perdu, sinon pour Catherine, du moins pour ses successeurs; et nous trouvons dans le livre déjà cité de M. de La Borde (page 789) mention d'une tapisserie représentant « l'histoire d'Artémise, ou l'éducation « d'un jeune roi sous les yeux de la reine, sa mère, exécu- « tée au Louvre, par ordre de Marie de Médicis, sur les des- « sins d'Antoine Caron, en huit pièces, de 42 aunes de cours « sur 4 aunes de haut.) » (Inventaire de mars 1692.)

Notre artiste était bien oublié à l'époque où l'on dressait cet inventaire, et c'est merveille que son nom y ait été conservé. Cependant Marolles, dans son *Livre des Peintres* et dans ses deux catalogues, lui consacre une brève mention. Il dit que Thomas de Leu (gendre de Caron), a gravé d'après lui plusieurs portraits. Malheureusement il ne désigne pas ces portraits; et, comme Thomas de Leu en a exécuté un très grand nombre, sans nom de peintre ou de dessinateur, il est difficile de trouver ceux qui proviennent de Caron.

Dans le livre bien connu des *Tableaux de Philostrate*, se trouvent huit compositions d'Antoine Caron, gravées par Thomas de Leu et Léonard Gaultier. Toutes les huit portent son nom; mais le livre comprend en tout 69 sujets gravés, et nous croyons que parmi les pièces anonymes plusieurs pourraient encore être données à notre artiste.

N'oublions pas en terminant de mentionner un beau crayon représentant Caron, déjà fort âgé, qui appartient à la Bibliothèque. Il est daté de 1592, et a été reproduit dans l'ouvrage de M. Niel.

Chaperon *ou* **Chapron** (Nicolas), *peintre et graveur à l'eau-forte, né à Châteaudun, mort en* 1656 (?) *âgé d'environ cinquante ans* (?)

Voir nº 677.

Nous possédons bien peu de renseignements sur N. Cha-

peron, élève de Simon Vouet. Il fut probablement, dans sa jeunesse, l'un des nombreux imitateurs de ce chef d'école, mais nous ne connaissons aucun de ses ouvrages de peinture. Vers 1640, il était à Rome. Il eut, dans cette ville, quelques relations avec le Poussin, et nous devons dire à quelle occasion.

M. de Chantelou, l'ami du Poussin, le secrétaire de M. de Noyers, vint passer quelques mois à Rome, en 1643. Il y commanda plusieurs copies d'après des tableaux célèbres, à Mignard, à Nocret, à Errard, etc. ; et partit en laissant à Poussin le soin de diriger ces travaux. La plus importante des commandes de Chantelou était la copie de *la Transfiguration*, de Raphaël, et le choix qui avait été fait de Chaperon pour traduire cette grande page, prouve en faveur de son talent. Les moines de San-Pietro in Montorio avaient consenti, par faveur toute spéciale, à déplacer le tableau. Chaperon s'était mis à l'œuvre, et son travail était même déjà avancé, lorsque tout à coup, soit par lassitude, soit pour quelque autre cause, il l'abandonna. Poussin, qui trouvait l'œuvre *bien commencée* (*Lettres*, p. 128), se plaignit vivement à M. de Chantelou de ce caprice. L'affaire dura de longues années et causa mille tracas à Poussin, qui ne put rien obtenir de Chaperon. Dans plus de vingt lettres, il exprime à M. de Chantelou toute sa mauvaise humeur, sans ménager au pauvre Chaperon les épithètes les plus dures.

Le 21 janvier 1646, il écrit : « Il faudra un jour que je « vous envoie votre copie de San-Pietro in Montorio, car que « voulez-vous que j'en fasse ; en faisant glacer certaines dra- « peries, qui ont été réservées pour cela, elle peut être placée « sur quelque autel, et elle y feroit un beaucoup meilleur « effet que tel original de nos peintres de France..... »

Dans la lettre du 8 juillet 1647, nous trouvons le passage suivant : « Le gros Chapron est de retour dans cette ville et « y vit une seconde fois aux dépens du bon M. Renard. Il « se vante de ravoir son tableau..... »

Chaperon voulait bien reprendre sa copie, mais non pas rendre les arrhes considérables qu'il avait reçues. Toute solution était impossible. M. Renard, dont parlait Poussin, était l'ami et le protecteur de Chaperon et d'autres artistes. C'était un homme fort recommandable, et nous rencontrons sur son compte, à propos d'un jeune architecte qui arrivait à Rome et avait besoin de protection, la phrase suivante, dans une autre lettre de Poussin : 16 février 1653... « Je « le ferai de tout mon cœur, pour l'amour de vous et pour « celui de M. Renard, qui véritablement est honnête homme « et amateur de belles choses, mais qui choisit fort mal « ceux à qui il voudrait en faire acquérir le talent. »

Ce M. Renard chercha donc à s'interposer dans la querelle, et même à prendre pour son compte le tableau commencé. Il se mit, à cet effet, en relations avec M. de Chantelou, à qui, de son côté, Poussin disait : « Ce sont là des tours de « ce gros bouffle de Chapron, qui à la fin trompera le pauvre « Renard, lequel est aussi simple qu'un oison. »(3 nov. 1647.)

Enfin, tout ayant échoué, Poussin envoya à M. de Chantelou, en décembre 1648, la copie inachevée, et les extraits de sa correspondance que nous avons donnés, prouvent bien que ce n'était pas un ouvrage sans valeur.

En 1649, Chaperon publia, en les dédiant au même M. Renard, conseiller du Roi....., etc., la suite des *Loges de Raphaël* en cinquante-deux pièces.

D'innombrables épreuves ont été tirées, jusqu'à nos jours, de cette suite que tout le monde connaît, et qu'il dessina et grava à l'eau-forte. C'est là son meilleur titre à la notoriété; car, quoique la fière allure des disciples de Raphaël, qui avaient traduit de leur mieux, sur le mur, les pensées du maître s'y montre un peu appesantie, l'œuvre est, dans son ensemble, tout à fait louable, et restera l'honneur de N. Chapron. Tous ceux qui possèdent de bonnes épreuves du recueil, seront de notre avis.

En tête des sujets des *Loges*, Chaperon s'est représenté

lui-même, assis au pied du buste de Raphaël que couronne la Renommée. On remarque dans ce frontispice l'influence évidente du Poussin.

M. Robert-Dumesnil cite, en outre, quatre eaux-fortes de la composition de notre artiste; enfin nous trouvons mention de quatre pièces gravées d'après lui par H. Picquot, N. Poilly et B. Lens.

Chauveau (François), *peintre, dessinateur et graveur, né à Paris le* 10 *mai* 1613, *mort à Paris le* 3 *février* 1676.

Voir n° 681.

C. Perrault a, dans son livre des *Hommes illustres*, réservé une place à F. Chauveau. Félibien lui avait déjà consacré plusieurs lignes élogieuses de ses entretiens (II, 586). Mariette, dans son *Abecedario*, vante avec effusion son talent. Florent-Leconte, Moréri, Basan, Heinecke, se joignent à ce concert. — Enfin Papillon avait écrit sur cet artiste, dont il avait épousé la petite-fille et dont il avait en main les papiers, une notice spéciale, qui a été réimprimée dans ces dernières années par les soins de MM. Arnauldet, Chéron et de Montaiglon. Cherchons à pénétrer la cause de cette célébrité, qui a duré longtemps et dont il reste si peu.

Chauveau fut élève de La Hyre. Il grava d'abord les ouvrages de son maître et ceux d'autres peintres habiles de ce temps; puis il se mit à produire ses propres compositions à l'aide de l'eau-forte, moyen plus expéditif que la gravure au burin. Ces pièces furent remarquées par les amateurs, par les gens de lettres, par les libraires, et on vint de tous côtés lui en demander de nouvelles. C'était ce que nous appelons aujourd'hui des *illustrations*. Tout convenait à son impitoyable abondance. Sujets sacrés, livres ascétiques, histoire profane, poèmes, romans, pièces de théâtre, décorations, thèses, frontispices, vignettes, lettres ornées et

fleuronnées, tout passait par ses mains, et ce qu'il ne pouvait graver lui-même il le faisait faire à d'autres.

« Il n'y a eu guère de graveurs si féconds que luy, dit « Félibien, et qui ayent composé des sujets avec une or- « donnance plus naturelle, et une convenance plus noble « et plus judicieuse. Il aimoit beaucoup la lecture, prin- « cipalement celle des poètes, et mesme faisoit des vers « assez facilement. Il avoit l'imagination vive et une « mémoire merveilleuse..... La quantité de pièces que « Chauveau a faites est inconcevable..... »

Mariette, développant la même pensée et s'appropriant d'ailleurs les parties principales de l'éloge de Perrault, s'exprime ainsi : « Il disposoit agréablement ses sujets et les « inventoit avec une facilité merveilleuse : il ne s'en tenoit « pourtant presque jamais à ses premières idées ; car, après « avoir jeté sur une ardoise ou sur le papier, ce que le pre- « mier feu de son génie lui inspiroit, il l'effaçoit, il le refor- « moit une infinité de fois jusqu'à ce qu'il l'eût réduit au « point où il le souhaitoit..... De là vient qu'il réussissoit « si bien dans les sujets romanesques, de sorte que ce « qu'il a gravé dans ce genre n'est pas moins propre à « exciter la curiosité de ceux qui les regardent et à les rem- « plir d'idées magnifiques et extraordinaires, que la lecture « même des romans dont elles font l'ornement, et l'on « peut dire avec assurance qu'il y entre encore plus de « poésie que de peinture..... Il ne s'est presque point fait « de livre considérable de son temps où il n'y ait quelques « planches de sa main, et il étoit encore fort occupé à des- « siner pour d'autres graveurs et même souvent pour des « peintres qui luy demandoient secrètement des dessins « de tableaux dont ils se faisoient honneur. »

Cette citation fera, croyons-nous, comprendre la célébrité de Chauveau. Ce qu'on aimait en lui, c'était au moins autant que son talent, les livres qu'il ornait, les romans de grand caractère, *Cirus et Pharamond*, *Cléopâtre*,

Clélie, *Scipion*, *Almahide*.....C'étaient les *Fables* de la Fontaine ou les *Tragédies* de Racine, les *Métamorphoses* d'Ovide, le *Virgile travesti*, de Scarron, ou le *Virgile* sérieux, mais non moins travesti, hélas! de notre bon abbé de Villeloin... Il était l'illustrateur en vogue des livres en vogue, et sa réputation a suivi au tombeau celle de presque tous ceux qu'il avait décorés. Combien avons-nous vu, combien verrons-nous encore de ces lourdes chutes! — Que d'artistes aimés du public ont disparu plus vite que Chauveau, et sans laisser comme lui quelques traces!

C'était son habitude de faire chaque soir une planche après son souper, et cette habitude donne la clef de l'immensité de son œuvre. Papillon et Basan disent qu'il a gravé plus de 3,000 pièces. C'est probablement en y comptant les vignettes, les lettres ornées, les devises et autres menues pièces de ce genre. L'un de ses ouvrages principaux est le Carrousel de 1662. La gravure, dit Papillon, en est pleine de feu et d'esprit. Avouons-le, ce feu et cet esprit nous paraissent assez languissants. On pensait tout autrement en 1670; car, outre l'applaudissement général et une gratification considérable, Chauveau reçut le brevet de graveur ordinaire du roi et une pension de 600 livres. (Papillon.)

Il fut reçu de l'Académie le 14 avril 1663, et en même temps promu conseiller dans cette compagnie : il en exerçait encore les fonctions à sa mort. Scarron, Scudéri, Bensérade, Santeuil étaient ses amis.

Comme contre-partie aux éloges par nous rapportés, citons le jugement d'un critique moderne, qui aimait peu, il est vrai, les académiciens : « Inventeur prolixe, dessina-« teur lâché, Chauveau... rebute l'explorateur par l'insipi-« dité de ses figures; on a de la peine à saisir l'agrément « de ses compositions, où tous les personnages, historiques « ou mythologiques, sont transformés en héros de ruelles. » (Renouvier, *Types et manières des maîtres graveurs*.)

Héros de ruelles, le mal ne serait pas bien grand, si, au lieu d'être uniformes et vulgaires, les figures de Chauveau étaient originales et variées, si l'art véritable les animait, si la fantaisie s'y montrait autrement que dans l'étrangeté des sujets. Quant à ce don d'invention qu'il possédait à un degré si reconnu, en parcourant les quatre gros volumes qui forment son œuvre à la Bibliothèque impériale, on y voit plutôt une aggravation de ses torts, et on le souhaiterait moins fécond.

Citons cependant, parmi les meilleures pièces de cet artiste, une jolie petite *Sainte-Famille* à l'eau-forte (avec des anges tenant des guirlandes de fleurs), gravée d'après un de ses propres tableaux; une suite de *Divers masques*, dans le goût de La Belle, d'une exécution plus distinguée que d'habitude, et quelques petites pièces, telles que celle du *Jardinier François*. Chauveau peignait aussi de temps en temps pour son plaisir; et, s'il faut en croire Papillon, Lebrun, appelé à son inventaire, aurait admiré plusieurs de ses tableaux et en aurait acheté un de ses deniers. J. Boulanger, N. Regnesson, Leclerc, F. Poilly et autres ont gravé de nombreuses pièces d'après ses compositions. Lui-même a exécuté plusieurs planches d'après Jules Romain, Perino del Vaga, N. Poussin, E. Lesueur, Le Brun, La Hyre, etc.

Un beau portrait de Chauveau, peint par Claude Lefebvre, remarquablement gravé par L. Cossin et reproduit par Edelinck dans la série des *Hommes illustres*, confirme pleinement l'assertion suivante de Vigneul de Marville, que nous relevons dans les *Archives de l'art français* (I, 47) : « Nous avons eu en France trois graveurs habiles, « tous trois fort beaux hommes et très bien faits, — « Lasne, Chauveau et Nanteuil. »

N'oublions pas le quatrain de Marolles :

« François Chauveau pouvoit mériter de la gloire,
« Pour son invention, s'il eust eu cet air doux
« Que l'art lui dénioit dans ses plus hardis coups.
« Quand il vouloit toucher les desseins de l'histoire. »

Marolles cite aussi Chauveau dans son chapitre des *Curieux d'estampes* :

« Stella, Quesnel, Chauveau, qui, pleins de connaissance,
« Pouvaient choisir si bien.....
«..... en ont en abondance. »

Le comte de Brienne avait, en effet, acquis de notre artiste une collection des estampes de Marc-Antoine, au prix de 6,000 livres. Cette somme, très considérable pour l'époque, prouve qu'il s'agissait d'un œuvre nombreux et bien choisi.

Cochin (Charles-Nicolas), *dessinateur et graveur, né à Paris le* 22 *février* 1715, *mort à Paris le* 29 *avril* 1790.

Voir nos 686 à 688.

Jamais artiste n'entra plus aisément que celui-ci dans la carrière, et ne la parcourut avec plus de bonheur. Son grand-père et ses grands-oncles étaient artistes. Son père était un graveur qui ne manquait ni de talent ni de réputation. Sa mère, elle-même, Louise-Madeleine Hortemels, maniait adroitement la pointe ou le burin. Il trouva donc, pour ainsi dire, dans son berceau, l'exemple et l'amour du travail. Aussi se développa-t-il rapidement.

Avant l'âge de quinze ans, il avait déjà dessiné et gravé plusieurs pièces de sa composition ou d'après différents maîtres. Son père, pour le perfectionner, le fit entrer dans l'atelier de Restout, le neveu de Jouvenet.

Marolles, parlant des Cochin de son temps, les désignait spécialement dans cet hémistiche : *les faciles Cochins*. La facilité et toutes les qualités de sa race s'étaient réunies et incarnées chez le jeune Charles-Nicolas, qui se mit à composer, sans se donner beaucoup de peine, des scènes familières dans le goût de Chardin et de Boucher, et des sujets divers dans les genres les plus opposés. Quand il ne traduisait pas lui-même ses inventions sur le cuivre, d'autres graveurs (parmi

lesquels il faut compter son père et sa mère) s'en chargeaient avec empressement. Il devint le grand faiseur de frontispices, de vignettes, de fleurons, de lettres grises..... Il passait des *Contes* de la Fontaine à l'*Énéide*, de l'*Énéide* à des sujets de bréviaire, de la Bible à l'*Encyclopédie*, et toujours ses petites figures, vives, proprettes et galantes, plaisaient aux libraires et aux lecteurs. Religieuses ou profanes, peu importait, et la différence entre elles n'était pas très marquée.

Dans ses frontispices, que l'on retrouve à la tête de tous ces beaux livres du temps, et jusque dans les catalogues de nos amis les grands curieux, comme Quentin de Lorangère ou Mariette, il emploie volontiers l'allégorie. C'est l'Histoire enveloppée d'un voile que soulève à demi le génie de l'Étude; c'est le Temps, figure ailée et débonnaire, malgré quelques velléités rébarbatives, qui prête son dos pour servir de pupitre, ou qu'une troupe d'enfants désarme de sa faux, etc., etc. Qui ne connaît ces sémillantes compositions qu'une gravure fine et coquette traduit si gaiement?

Mais le triomphe de Cochin fut la représentation des fêtes de la cour à l'occasion du mariage du dauphin et d'autres réjouissances publiques. Dès 1739, lors des noces de Louise-Élisabeth de France avec l'infant d'Espagne, il avait dessiné et gravé deux pièces représentant les feux d'artifice de Paris et de Versailles, compositions ornées d'un grand nombre de figures spirituellement groupées. Pour le mariage du dauphin en 1745, il composa quatre grands sujets : bal paré et bal masqué, cérémonie religieuse et spectacle de gala, qui sont en ce genre de véritables petits chefs-d'œuvre. Ils ont été gravés par lui-même et par Cochin père, et l'on ne saurait rien voir de plus élégant et de plus agréable, rien qui donne une meilleure idée du luxe et de la bonne grâce des femmes de la cour. Le Louvre possède trois des dessins originaux faits à cette occasion.

Les mêmes éloges reviennent de droit au sujet du *Jeu du Roi, dans la galerie de Versailles*, dessiné quelques années

après par Cochin et gravé par son père. Le billet d'entrée pour le bal paré de Versailles, petite vignette de sa main, à l'eau-forte, est lui-même un modèle de la fine distinction du temps.

Un artiste si habile ne pouvait être laissé de côté par l'Académie, qui le reçut comme agréé en 1741. Quelques années après, une occasion brillante qui devait décider de sa fortune, se présenta. Mme de Pompadour, qui destinait à son frère, M. de Vandières, encore fort jeune, la place de directeur général des bâtiments, voulût lui faire faire un voyage en Italie : elle choisit Cochin pour l'accompagner, avec Soufflot et l'abbé Leblanc.

Ils partirent donc en décembre 1749, et ne revinrent qu'en septembre 1751. Notre artiste, qui savait écrire, publia quelques années après ses remarques sur les beaux ouvrages de peinture et de sculpture qui avaient attiré l'attention des voyageurs. M. de Vandières, à son retour, fut nommé directeur général, et prit le nom de marquis de Marigny. Il ne pouvait oublier son aimable compagnon de route. Aussi le chemin de Cochin fut-il, dès cette époque, rapide et soutenu. En 1751, l'Académie le reçoit par acclamation, et sans qu'il eût donné son morceau de réception. En 1752, il succède à Charles Coypel comme garde des dessins; en 1755, à Lépicié, comme secrétaire et historiographe de l'Académie. Le roi lui donne des lettres de noblesse en 1757. Enfin il reçut l'ordre de Saint-Michel et fut nommé censeur royal. Cochin, homme du monde brillant et facile, ami de Diderot, ne devait pas être un censeur bien sévère. Mais il avait dans les questions d'art une influence incontestée.

M. de Marigny ne prenait pas une mesure administrative sans le consulter, Diderot n'écrivait sur les salons qu'après avoir pris son avis. Cochin était enfin l'un des oracles du salon de Mme Geoffrin.

Que devenait l'art au milieu de tout cela? Cochin ne trouvait plus le temps de graver, et se contentait de dessiner.

Mais, obéissant à ses souvenirs d'Italie, ou voulant se conformer au style académique, il chercha à agrandir sa manière, et cet effort ne fut pas des plus heureux. Le Louvre possède le dessin qu'il donna tardivement (en 1761) à l'Académie pour sa réception. Il représente Lycurgue blessé dans une sédition, et reçut de grands applaudissements (1). Mais quelle différence avec ceux dont nous avons parlé plus haut, et qui avaient de moins hautes prétentions! Mariette fait une remarque analogue : « Il y a des gens, dit-il, qui re-« grettent la manière qu'il s'étoit faite autrefois, et qui, « pleine de gentillesse, paraissoit lui avoir été dictée par la « nature seule. Je n'en puis dire davantage; mais quand je « considère le dessin dans lequel il a représenté l'audience « que le roi donna à l'ambassadeur de la Porte-Ottomane « dans la grande galerie de Versailles, et que je le compare « à ces compositions allégoriques qu'il fait graver pour en « enrichir la dernière édition de l'abrégé chronologique du « président Hénault, il me semble que ma réflexion n'est « pas hors de place. »

Diderot était d'un tout autre avis. Il s'écriait à propos de ces mêmes dessins pour le président Hénault : « L'esprit, « la raison, le pittoresque, tout y est; et les têtes et les « expressions, et l'ensemble des figures, et la composition. « — Cet artiste, homme de plaisir, grand dessinateur, autre-« fois graveur de premier ordre, n'aurait fait que ces dessins « qu'ils suffiraient pour lui assurer une réputation solide.» (Salon de 1765.) Est-il nécessaire d'ajouter que la raison et le goût n'étaient pas du côté du brillant écrivain, qui lui-même modéra, avec le temps, le lyrisme de son admiration?

Cochin s'occupait sans doute activement des affaires de

(1) « C'est un autre chef-d'œuvre et qui a ravi tous les connais-« seurs que le dessin au crayon rouge représentant *Lycurgue blessé* « *dans une sédition*, ou plutôt c'est un tableau du genre le plus « sublime, auquel il ne manque que la couleur. » (*Mercure de France* 16 octobre 1761, page 7.)

l'Académie, mais il paraît avoir un peu négligé ses devoirs d'historiographe ; car nous ne connaissons de lui qu'un éloge consacré à l'un des Parrocel. Il aurait pu et dû en faire bien d'autres. Disons cependant qu'il fournit les éléments de la notice sur Chardin, qui a été écrite pour l'Académie de Rouen, par Hayet de Couronne. — Chardin était l'ami intime de Cochin, qui aurait probablement ajouté à cette notice bien des détails intéressants, s'il l'avait écrite lui-même. On connaît de lui quelques mémoires théoriques lus à l'Académie, et divers opuscules sur les arts ou sur les salons, opuscules des plus légers, comme son voyage en Italie.

Il mourut, âgé, en 1790, et mourir à cette date fut une bonne chance de plus. Car la tempête, qui grondait déjà, allait se déchaîner et engloutir non seulement la Censure et l'Académie, apanages de notre artiste, mais aussi la cour et la société tout entière, cette société du XVIIIe siècle qui l'avait si bien accueilli et caressé.

Son œuvre, dont la plus grande partie a été décrite avec un soin scrupuleux par Jombert, comprend plus de quinze cents pièces gravées, soit par lui, soit par des artistes que cite Heinecke dans son tome IV. Cet œuvre sera toujours intéressant, malgré ses imperfections. On y retrouve la physionomie du temps bien accusée et bien vivante ; un grand nombre de portraits curieux, et en même temps les joies ou les douleurs de la cour, les bals et les illuminations, les mariages des grands ou leurs funérailles.

Delacazette (Sophie-Clémence), *peintre de portraits en miniature, née à Lyon en septembre* 1774, *morte à Paris le* 27 *octobre* 1854.

Voir n° 709.

Cette artiste, élève de Regnaud et d'Augustin, a exposé pour la première fois au salon de 1806. Elle a continué

d'envoyer à chaque exposition un cadre de miniatures ou d'aquarelles jusqu'en 1838. Deux médailles de seconde classe lui ont été décernées, l'une en 1819, l'autre en 1834.

Au salon de 1808, figurait un portrait de la cantatrice Mme Barilli, lequel a été reproduit en gravure par Masquelier.

Deshays (Jean-Baptiste-Henri), *peintre, né à Colleville, près Rouen, en décembre* 1729, *mort à Paris le* 10 *février* 1765.

Voir no 710.

Son père, qui était peintre, lui donna à Rouen les premières notions, et l'envoya à Paris en le recommandant à l'académicien Colin de Vermont, qui le fit entrer dans l'atelier du Rouennais Restout. Il reçut ensuite des leçons de Boucher. En 1751, il obtint le premier prix de peinture à l'Académie, et entra dans l'école des élèves protégés par le roi, où il resta trois ans sous la direction de Carle Vanloo.

Il se rendit ensuite à Rome en 1754 (?), et n'y resta que quatre ans environ, puisqu'il était de retour à Paris en avril 1758 et épousait la fille aînée de Boucher. Le 30 septembre de la même année, il était agréé à l'Académie, qui le nommait académicien le 26 mai 1759. Il obtint enfin le titre d'adjoint à professeur le 5 juillet 1760, et mourut prématurément, âgé de 35 ans et deux mois.

Il exposa aux salons de 1759, 1761, 1763, et sa manière vigoureuse, violente même, dans certains grands tableaux d'église, lui valut de grands applaudissements.

Diderot parle avec enthousiasme des peintures représentant le martyre de Saint-André, exécutées pour une église de Rouen, et conservées aujourd'hui au musée de cette même ville. On y reconnaît le goût exagéré des artistes italiens de la décadence, et nous ne comprenons pas bien Diderot qui voit en Deshays un élève de Lesueur.

Élève de Boucher, il l'était de toutes façons : et c'est bien le style de Boucher que l'on retrouve le plus souvent chez lui, soit dans les sujets gracieux comme la jolie esquisse peinte, décrite dans le présent catalogue sous le n° 710, soit dans les caravanes, à l'imitation du Benedette, qui figurent chaque année dans ses envois au salon.

Cochin et Diderot ont cité avec de grands éloges un *Mariage de la Vierge*, dont le sort nous est inconnu, et une *Mort de Saint-Benoît* qui fait aujourd'hui partie du musée d'Orléans. Nous retrouvons au Louvre le tableau exposé au salon de 1765, après la mort de Deshays, et représentant Achille protégé par Vulcain et Junon contre les fleuves Scamandre et Simoïs qui veulent l'engloutir. C'est une composition bizarre et une peinture assez dure, où le style italien est remplacé par un mélange de Boucher et de Vanloo.

Ph. Parizeau a gravé trois grandes eaux-fortes d'après Deshays, savoir deux des tableaux de l'*Histoire de Saint-André*, dont nous avons parlé plus haut, et un *Saint-Pierre délivré de prison*, peint pour Versailles et exposé au salon de 1761.

Dorigny (Louis), *peintre et graveur à l'eau-forte, né à Paris en juin* 1654, *mort à Vérone en* 1742.

Voir n° 712.

Fils de Michel Dorigny, le fidèle élève et graveur de Simon Vouet, petit-fils par sa mère de Simon Vouet lui-même, Louis Dorigny se trouva acheminé dès son enfance dans la carrière des arts. Il entra à l'âge de dix ans dans l'école de Lebrun. A dix-huit ans, en 1672, il portait déjà le titre de peintre du roi (Jal). Mécontent du jugement de l'Académie de peinture, qui dans un concours ne lui avait décerné que le second prix, tandis qu'il croyait avoir mérité le premier, il partit à ses frais pour Rome et y étudia pendant quatre années. Il se rendit ensuite à Gubbio et à Foligno, où il tra-

vailla dans l'église des Augustins. De là à Venise, où il séjourna pendant dix années, et où il exécuta de nombreuses peintures décoratives. Lorsqu'en octobre 1683, M. Amelot, ambassadeur de France, fit son entrée à Venise, Louis Dorigny donna les dessins de la somptueuse gondole qui servit à cette occasion, et que le *Mercure de France* décrivit avec soin (*Mercure* de mai 1683).

Il vint ensuite s'établir à Vérone, s'y maria, et y conserva maison jusqu'à sa mort. Les Véronais le regardaient comme un des leurs, et Pozzo lui consacra une place dans son livre des *Pittori Veronesi*.

En 1704 il revint à Paris, et se présenta à l'Académie. Mais l'influence de Jules Hardouin Mansard, surintendant des bâtiments, qui en voulait à sa famille, le fit échouer dans sa tentative. Il repartit donc pour Vérone, et, avant d'y arriver, prenant le chemin le plus long, passa par Naples en 1706. Il visita Solimène, dont les ouvrages lui parurent admirables. Il retrouva enfin à Vérone un accueil plein de distinction.

En 1711 il fut appelé à Vienne par le prince Eugène, qui lui fit décorer le grand escalier et diverses pièces de son palais. Il peignit aussi un plafond dans la ville de Prague.

Il mourut à Vérone âgé de quatre-vingt-huit ans, après avoir produit de nombreuses fresques ou peintures à l'huile à Vérone même et dans d'autres villes, Padoue, Vicence, Bergame, Mantoue, Trévise, Udine, Venise. Pozzo et d'Argenville donnent la liste d'une grande partie de ses ouvrages. « Il avoit un génie extrêmement facile, dit Mariette, et il « réussissoit principalement dans les grandes composi- « tions..... Il cherchoit plustôt l'effet et les dispositions « singulières et piquantes que la correction du dessin et la « justesse des expressions. Il étoit devenu si grand prati- « cien qu'il n'avoit presque jamais besoin de faire des « dessins pour les ouvrages qu'il avoit à peindre..... »

De son côté d'Argenville dit, en parlant de ses dessins :

« Quoiqu'il ait excellé à traiter des sujets en grand, il s'est « attaché à mettre plus de perfection dans les petits : le « goût du fameux Sébastien le Clerc paroît l'avoir un peu « guidé dans ces derniers. »

Les dessins que possède le Louvre, et qui pour la plupart viennent de la collection Mariette, sont exécutés dans cette manière fine et soignée dont parle d'Argenville. On ne se douterait guère qu'ils sont l'œuvre d'un de ces peintres de *grandes machines* que l'on admirait tant au commencement du XVIIIe siècle.

Louis Dorigny fut aussi graveur à l'eau-forte. D'Argenville, et après lui les auteurs spéciaux qui traitent la partie des estampes, citent des *Emblèmes d'Horace*, une suite de trente-deux vignettes pour un livre du Père Bouhours, six sujets des Métamorphoses, une vue de l'amphithéâtre de Vérone et enfin une pièce d'après Raphaël, la bataille d'Ostie.

Aucune de ces pièces ne se trouve à la Bibliothèque impériale: mais le Louvre possède trois des dessins dits *Emblèmes d'Horace*, à côté desquels un ancien possesseur a placé les eaux-fortes, qui sont exécutées d'une pointe facile et spirituelle. L'une de ces pièces porte la signature : Lodovico.

Du Breuil (Toussaint), *peintre, né à Paris en* 1561 (?), *mort à Paris le* 22 *novembre* 1602.

Voir n° 714.

Toussaint Du Breuil fut élève de Fréminet le père. Nous ne savons quels furent ses commencements : mais il acquit assez vite une grande réputation, puisque vers la fin du règne de Henri III ou au commencement de celui de Henri IV, il fut mis à la tête des peintres qui travaillaient à Fontainebleau. Le Père Dan nous apprend qu'il peignit sur une cheminée du *Pavillon des Poesles* le sujet de Mars et Vénus, et dans une des chambres du même pavillon, quatorze tableaux à fresque de l'histoire d'Hercule. Cette suite fut du moins

exécutée sous sa direction et d'après ses compositions par les artistes de Fontainebleau. Le tableau représentant Hercule jeune s'exerçant à tirer de l'arc était seul entièrement de sa main.

Dans la galerie des Cerfs du même château, suivant l'abbé Guilbert, Du Breuil peignit, à l'huile sur plâtre, treize plans à vol d'oiseau des diverses maisons royales. Enfin la confiance qu'inspirait son talent était telle, qu'on lui donna à restaurer, dans la grande galerie et dans la salle du Bal, les peintures du Rosso, de Primatice et de Niccolo, qui étaient déjà malades, et qui tant de fois depuis, hélas! devaient être confiées à de doctes mains.

Sauval nous a laissé une longue et minutieuse description d'un autre travail plus important encore et plus célèbre. Il s'agit de la voûte de la petite galerie du Louvre, connue autrefois sous le nom de Galerie des Rois, et aujourd'hui sous celui de Galerie d'Apollon. Nous ne pouvons mieux faire que de donner la parole à Sauval :

« Les histoires qui remplissent la voûte que Bunel et Du « Breuil ont peinte, sont tirées des Métamorphoses et de « l'Ancien-Testament. Du Breuil n'étoit pas bon coloriste, et « d'ordinaire ne faisoit que des cartons; mais en récompense « il étoit si grand dessinateur, que Claude Vignon, peintre, « a vendu à Rome de ses dessins à François Bracianze, « excellent sculpteur, que celui-ci prenoit pour être de « Michel-Ange. De cinq ou six histoires de lui que l'on « admire dans cette voûte, on ne croit pas qu'il y en ait « aucune de sa main. La Gigantomachie, dont les curieux « et les peintres font tant de récit est d'Artus Flamand et « de Bunel... »

Cette *Gigantomachie* était, disent les mémoires de « Brienne, un grand et beau morceau de peinture allé- « gorique dans lequel paraissait Henri IV sous la figure de « Jupiter, et la Ligue foudroyée sous celle des géants réduits « en poudre. »

Voici, pour donner une idée du style de cette composition, la description de l'une des figures principales (Sauval, tome II, pages 37 à 80) :

« ... Mais il n'y a rien qu'on admire plus qu'un grand géant « fort musclé, qui se rehausse sur le corps mort d'un de ses « frères, afin de joindre de plus près son ennemi. La taille « immense de ce colosse épouvantable occupe tant de place « qu'elle vient jusqu'à la moitié de l'arrondissement de la « voûte : et quoique effectivement cette figure se courbe et « tourne avec la voûte, Du Breuil néanmoins l'a raccourcie « avec tant d'art, que la voûte en cet endroit-là semble re- « dressée, et qu'enfin de quelque côté qu'on la regarde, on « la voit toujours sortir hors de la voûte droite et entière. « Ce raccourci est un si grand coup de maître, que tous « ceux qui sont capables d'en juger, non-seulement l'ad- « mirent, mais disent hautement que dans l'Europe il ne « s'en trouve point de plus merveilleux...

« Du Breuil, dit encore Sauval, mourut peu de temps après « avoir commencé ; mais Bunel l'a continué, l'acheva et s'at- « tacha le plus ponctuellement qu'il put à l'intention de son « devancier. »

Enfin, en un autre endroit de son livre (tome III, p. 20), nous relevons ce qui suit : « La Galerie des Rois est la « mieux peinte et la plus accomplie de Paris. Bunel et Du « Breuil, tous deux excellents maîtres, lui ont donné tous « les ornements qui la font admirer ; chacun en a peint la « moitié... »

Le terrible incendie du 12 février 1661 détruisit la petite galerie du Louvre, que Louis XIV, aidé de Lebrun, fit bientôt renaître de ses cendres plus belle et plus brillante que jamais ; mais la voûte de Du Breuil n'existait plus. En 1703, le Pavillon des Poesles de Fontainebleau fut jeté à bas, et avec lui disparurent les travaux d'Hercule que notre artiste y avait peints. D'autres compositions dont il avait orné le château de Saint-Germain ne furent pas plus heureuses, et nous

ne pourrions indiquer aujourd'hui aucune peinture authentique de Du Breuil, soit à fresque, soit à l'huile. Il est donc fort difficile d'apprécier à quel degré les louanges à lui décernées par Sauval et par ses contemporains étaient justes. Il est assez vraisemblable toutefois que ces raccourcis violents, ces géants musclés, ces figures ultra-plafonnantes nous paraîtraient du goût le plus douteux. Mais nous trouvons dans Sauval (I, 468) un autre éloge plus sérieux que nous ne saurions omettre, et qui, s'il s'applique réellement à Du Breuil, lui ferait le plus grand honneur. N. Poussin, après avoir vu dans une église de Paris la Cène de Porbus (aujourd'hui au musée du Louvre), dit que ce tableau et celui des Augustins de Du Breuil, étaient les deux plus beaux qu'il eût vus... Malheureusement, dans la description de l'église des Augustins (par Sauval lui-même et par les autres auteurs qui ont écrit sur la ville de Paris), nous ne rencontrons aucun tableau de Du Breuil, mais bien une composition de Bunel, son collaborateur du Louvre. Nous craignons donc que la gloire d'avoir été admiré par le grand maître normand ne revienne de droit à Bunel. Sauval a pu faire méprise.

Le Louvre possède de nombreux dessins de Du Breuil, provenant tous, ou presque tous, de Delanoue et de Jabach. Ces dessins sont de diverses sortes : dans les uns il déploie un savoir assez prétentieux et l'on croirait volontiers qu'il cherche Michel-Ange. C'est tout ce que nous en pouvons dire, et l'erreur de ce sculpteur italien qui les prenait pour œuvres du grand Florentin, était bien forte. D'autres dessins sont d'une plume plus fine et d'une exécution plus légère, dans le goût de Primatice et de Niccolo. Ces derniers nous paraissent beaucoup plus agréables. De ce nombre est la crucifixion décrite dans ce volume sous le n° 714. C'est une composition bien entendue et rappelant la meilleure époque de l'école de Fontainebleau. Trois petits vélins d'une taille presque microscopique, représentant diverses scènes de l'in-

stitution de l'ordre du Saint-Esprit, sont encore plus remarquables. Chacune des nombreuses figures qu'il y a fait entrer est pleine d'esprit et de vérité.

Au dos d'une figure de saint, imitée de Michel-Ange, se trouve une inscription contemporaine que nous devons rapporter ici :

« Ce deseing représente St-Xpfle (St-Christophe). Lequel a esté « faict par monsieur du Breuil, parisien aagé de 27 ans le premier « jour d'apuril M V^c IIII^xx VIII
... Vigrand (?) 1588. »

Au-dessous on lit d'une autre écriture : « prisé xviii frans vj. »

Le chiffre 27, encore très visible, a été surchargé, et on en a fait un 30. Si cette correction nous donne la véritable date, Du Breuil serait né en 1558.

En tout cas, il n'avait pas en 1602, lors de sa mort, beaucoup plus de quarante ans. Il s'était marié en 1598. En 1597, le roi Henri IV lui avait donné un logement dans la maison professe des Jésuites, en même temps qu'à son beau-frère Tremblai, sculpteur, et au tapissier Laurent (Sauval, tome II, p. 506). De 1593 à 1601, il figure plusieurs fois comme témoin ou comme parrain sur les registres de la paroisse d'Avond-Fontainebleau. Il y est qualifié : « Noble homme « Toussaint Du Breuil, valet de chambre et maître peintre de « Sa Majesté. » Lestoile, en rapportant sa mort prématurée, a soin d'ajouter qu'il était « singulier en son art ».

On a peu gravé d'après cet artiste, malgré sa réputation de grand dessinateur et compositeur. Nous ne pouvons citer que six pièces, dont trois sont dues au burin de P. Fatoure et de Gabriel Lejeune, lesquels travaillaient ensemble. Deux autres sont l'œuvre de ce Lejeune et de P. Vallet. Elles sont décrites par Heinecke et par M. Robert-Dumesnil, et la Bibliothèque impériale les possède.

Ducreux (Joseph), *peintre et graveur à l'eau-forte, né à Nancy en* 1737, *mort à Paris le* 24 *juillet* 1802.

Voir nº 715.

Cet artiste fut l'unique élève de Latour. Il peignit les portraits avec succès, soit au pastel, soit à l'huile. Il eut, en 1769, l'honneur d'être choisi par M. de Choiseul pour aller faire à Vienne le portrait de l'archiduchesse Marie-Antoinette. Il s'acquitta de sa mission assez heureusement pour que la princesse, devenue reine de France, voulût l'attacher à sa personne en le nommant son premier peintre. — Il fut aussi élu membre de l'Académie impériale de Vienne.

Il se présenta plusieurs fois à l'Académie de Paris, mais ne put se faire agréer. Il exposa donc, avec les artistes dédaignés, au *Salon de la correspondance*, en 1781, 1782, 1783 et 1785. Plus tard, la Révolution ayant fait place nette et renversé les barrières académiques, il figura aux salons de 1791, 1793, 1795, 1796, 1798, 1799, 1800 et 1801.

M. Bellier de la Chavignerie a publié, dans la *Revue universelle des arts* (novembre 1864), une liste fort intéressante des portraits exécutés par Ducreux de 1762 à 1795. Cette liste ou ce journal comprend les noms des personnes les mieux placées, soit à la cour, soit à la ville, et prouve le cas que l'on faisait de l'artiste et de ses ouvrages. Il peignit aussi la miniature, et grava à l'eau-forte (à Londres, 1791) trois pièces où il se représenta lui-même riant, pleurant ou demandant le silence d'un air mystérieux. Il aimait à répéter ces sortes de masques, comiques ou tragiques, d'après ses propres traits, et chaque exposition en voyait paraître une nouvelle édition. Mais c'était un comique bien lourd et un art peu relevé. Ce portrait, si souvent fait et refait, est ce que l'on connaît le mieux de Ducreux. Il serait bien préférable que l'on pût apprécier en connaissance de cause quelques-uns des nombreux pastels par lui exécutés pendant les trente dernières années de la royauté. Un grand

nombre de ces ouvrages doit exister encore, et il est vraisemblable qu'on en goûterait le mérite. Mais le nom de Ducreux est oublié, et la plupart de ses portraits à l'huile ou au pastel doivent porter d'autres noms.

Du Monstier (Daniel), *peintre en crayon et au pastel, né à Paris le* 14 *mai* 1574, *mort à Paris le* 21 *juin* 1646.

Voir nos 716 à 725.

Le nom de Du Monstier a appartenu à plusieurs artistes français du XVIe et du XVIIe siècles. Nous réunirons ici le résultat de nos recherches concernant cette famille. Les contemporains donnaient le plus souvent à ses membres le nom de *Dumoutier*, mais eux-mêmes ont toujours signé : Du Monstier, forme qu'il convient d'adopter.

I

Geoffroy Du Monstier, peintre, travaillait à Fontainebleau sous la direction du Rosso, entre 1537 et 1540, à raison de *vingt sous par jour* (*La Renaissance des arts à la Cour de France*, par le comte de Laborde. — Comptes des bâtiments). Il était aussi miniaturiste et graveur, et Mariette a eu raison de supposer qu'il peignait sur verre. Car il y a identité complète de style et de manière entre ses eaux-fortes et un dessin à compartiments fait pour une verrière, qui appartient au musée des dessins du Louvre, et qui, dans le livret de 1838, figure sous le nom d'un *Daniel Dumoutier l'ancien*. Nous devons donc restituer sans hésitation à Geoffroy ledit dessin, qui témoigne de son habileté, et d'une soumission entière à l'école un peu sauvage du Rosso. Une des eaux-fortes de Geoffroy Du Monstier, Vierge debout tenant l'Enfant Jésus (R.-D. 12), porte la date de 1543; une autre figure de femme debout, vue de face, tenant d'une main le globe du soleil, de l'autre le globe de la lune (R.-D. 18)

est datée de 1547, M. Robert-Dumesnil, dans son tome V décrit en tout vingt-deux pièces à l'eau-forte de Geoffroy.

II

Nous mentionnerons ici, pour ne rien omettre, un Cardin Du Monstier, *imager*, c'est-à-dire sculpteur, qui, dans un compte des bâtiments commençant en 1540 et finissant en 1550, figure comme ayant été employé au château de Fontainebleau, à raison de douze livres par mois « pour avoir « vacqué à nettoyer la figure de Cléopâtre naguères jettée « en cuivre, en la fonderie des figures antiques amenées « de Rome. »

Ce Cardin Du Monstier était-il parent de Geoffroy? Cela nous paraît vraisemblable, mais nous n'avons aucune preuve à donner à l'appui de notre supposition.

III

Nous savons par Mariette que Geoffroy du Monstier eut une nombreuse lignée. Cosme et Estienne furent ses fils. Nous parlerons d'abord du premier, sans savoir lequel fut l'aîné. Marolles dit expressément que Geoffroy était grand-père de Daniel : or un acte authentique que nous allons citer établit que Daniel était fils de Cosme ; il est dont certain que Cosme dut le jour à Geoffroy.

Cosme du Monstier fut peintre en miniature et probablement au pastel. Il était fort considéré du roi (Henri III ou Henri IV) « qui se confiant en sa prudence, l'envoya en « plusieurs cours chargé de commissions importantes. » Ce renseignement avait été puisé par Mariette dans un manuscrit de Sauval. Nous ne connaissons aucun ouvrage de Cosme. Nous savons seulement qu'en 1581, il était peintre de la reine Catherine (Jal, page 882). Il figure sur un compte de 1583-1584 comme faisant partie des *officiers* du roi, et en 1586 comme attaché au service de la reine (Laborde).

Il réunissait probablement les deux positions. En 1602, il vivait encore et habitait Rouen, puisque, par acte passé devant notaire et daté du 9 mai, il se faisait représenter au mariage de son fils Daniel. — Dans le contrat de mariage, pièce intéressante publiée dans les *Archives de l'art français* (tome III, page 307) on le qualifie ainsi : « Noble « homme Cosme du Monstier peintre et vallet de chambre « de la feue royne mère. »

IV

La filiation d'Estienne n'est pas établie d'une manière aussi nette que celle de Cosme. Mais, ainsi que nous le verrons tout à l'heure, elle ne paraît pas moins certaine.

Estienne Du Monstier fut sous les Valois un peintre considérable et honoré. Sa carrière fut longue et brillante, ainsi qu'en témoignait l'épitaphe placée sur son tombeau dans l'église St-Jean en Grève. Nous devons reproduire ce précieux document, déjà publié par MM. Jal et de Laborde :

« Cy gist Estienne Du Monstier, noble, rare et excellent « en son art; il estoit peintre et valet de chambre ordre des « rois Henri II, François II, Charles IX et Henri III, et de « la très grande royne Catherine de Médicis et du roy à « présent depuis l'espace de cinquante ans et plus jusqu'à « la fin de son âge, qui fust le 23e jour d'octobre 1603, aagé « de 83 ans. Priez Dieu pour son âme. Il portoit d'azur à « l'église ou Monstier d'argent. »

On le voit, il s'agit ici d'un artiste qui eut toute la faveur de nos rois pendant la seconde moitié du XVIe siècle; et ses talents devaient être à la hauteur de sa position. Lorsque, dans le XVIIe siècle, on parle de Du Monstier sans ajouter le nom de baptême, c'est Daniel qu'il faut entendre. S'agit-il du XVIe siècle, quand les comptes ou les auteurs mentionnent Dumonstier ou Dumonstier l'*aisné*, c'est toujours Estienne que l'on veut désigner.

Voici un exemple à l'appui de notre assertion. Après la mort d'Estienne, lorsqu'on lui donne pour successeur Martin Fréminet, les comptes de 1604 disent que celui-ci est nommé : « Peintre et vallet de chambre au lieu et par « la mort de Du Monstier l'aisné. »

Nous devons citer aussi un dessin plein d'intérêt qui appartenait à la bibliothèque Ste-Geneviève, et qui a été transporté naguère à la Bibliothèque impériale. Il représente la reine Catherine assise devant une table et se disposant à écrire. Près d'elle est notre Estienne, debout, faisant office de valet de chambre, et lui présentant la plume. Une main du temps joignant le nom de baptême à l'appellation commune, a écrit au-dessous de la figure ces mots : *Estienne du Monstier l'aisné.*

C'est encore évidemment Estienne que Félibien mentionne dans le passage suivant de ses entretiens.

Il vient de parler des peintres de Fontainebleau. Il vient de citer Janet et Corneille de Lyon, et, avant de passer à Jean Cousin, il ajoute :

« Il y avoit Dumoutier qui faisoit des portraits en « crayon; il estoit père de celuy que nous avons veü à « Rome en 1648, et oncle de Daniel Dumoutier peintre du « roy. Dumoutier le fils avant que d'aller à Rome avoit fait « un voyage en Flandres, et avoit porté avec luy plusieurs « portraits de la main de son père représentans des sei- « gneurs et des dames de la cour de France, lesquels l'ar- « chiduchesse Isabelle acheta. »

En s'exprimant ainsi, Félibien parle d'un homme dont il avait connu personnellement le fils, et sur lequel il possédait des renseignements non douteux. En ajoutant que notre Du Monstier était ONCLE DE DANIEL, il enlève toute incertitude sur sa filiation; car l'oncle de Daniel, oncle paternel, ne peut être que le frère de Cosme et le fils de Geoffroy.

Estienne Du Monstier figure dans les comptes de 1569, de 1570, de 1577, de 1584 et de 1599..... Mais à quoi bon rap-

porter ces lambeaux de comptes, d'ailleurs si précieux et qui sont bien souvent notre seule ressource? Nous possédons ici un document irrécusable qui les rend inutiles, l'épitaphe du maître. Elle constate qu'il fut successivement le peintre en titre de cinq rois et de Catherine de Médicis.

M. Jal qui a découvert tant d'actes de baptême concernant les membres de la famille Du Monstier, ne cite qu'un acte ayant rapport aux enfants d'Estienne. C'est un fils du nom de Gilles, qui vient au monde en 1574. A cette date, Estienne avait déjà cinquante-quatre ans, et l'on peut affirmer que ce n'était pas son premier enfant. Mais les registres des paroisses ne remontent pas bien loin dans le XVIe siècle, et si M. Jal n'a pu y découvrir la naissance de Pierre, fils d'Estienne, dont nous avons à parler maintenant, qui peut espérer de la trouver, à moins d'un de ces hasards extraordinaires que les travailleurs rencontrent si rarement?

Nous allons donc essayer d'établir, à l'aide des documents qui restent à notre disposition, la biographie de Pierre Du Monstier.

V

Le dessin de la bibliothèque Ste-Geneviève dont nous avons décrit les deux personnages principaux, est, pensons-nous, d'Antoine Caron. Il n'y faut chercher, comme dans les autres ouvrages de ce peintre, ni réalité ni ressemblance. Ce sont toujours ces mêmes formes allongées, ces têtes de pratique qui se retrouvent invariablement sous sa plume ou sous son crayon. Mais parlons des personnages accessoires que l'artiste a groupés près de Catherine et d'Estienne Dumonstier.

A droite de la reine se voit *Mme de Sauve*, assise à terre, et jouant avec un chien. Au milieu, devant la table, deux personnages de taille microscopique représentant le nain et la naine de Catherine ; enfin à gauche, sur un plan secondaire, un jeune page de quinze à vingt ans, est debout,

levant un rideau. Près de lui la même main contemporaine à qui nous devons les autres inscriptions, a tracé le nom : *Pierre Du Monstier.*

Nous pensons que Pierre est bien ce fils d'Estienne, que Félibien vit à Rome, et nous ne trouvons aucune trace d'un autre Pierre Du Monstier l'ancien, frère de Cosme et d'Estienne, dont l'existence se trouve cependant aujourd'hui assez généralement admise.

Voici ce qui nous semble résulter avec certitude des documents qui nous sont connus, et les indications fournies par Félibien, Marolles et Tallemant des Réaux.

Pierre Du Monstier paraît pour la première fois dans les comptes de 1583-1584. En supposant le dessin d'Antoine Caron fait vers la même époque (rien ne s'oppose à cette conjecture), Pierre aurait eu environ dix-huit ans. Cet âge semble bien s'accorder avec les autres circonstances de sa vie bien et dûment constatées.

Il figure de nouveau sur les comptes de 1586. En 1594, Thomas de Leu grave, d'après un de ses dessins, le portrait de Guillaume Legagneur; en 1595, celui de Jean de Beauregard. Après la mort d'Estienne, qui eut lieu en 1603, il fait son voyage en Flandre, et vend à l'archiduchesse les crayons de son père. Il se marie, âgé d'environ quarante-cinq ans, en 1611. Il avait d'ailleurs l'humeur assez voyageuse, et se trouvait à Turin en 1625. Ce fait résulte de l'inscription que portait un dessin de sa main vu par Mariette. Un autre dessin de la bibliothèque Sainte-Geneviève, signé de ces mots : « *Petrus Du Monstier Parisiensis faciebat Romæ* 1633 », nous apprend qu'il poussa plus loin que le Piémont son voyage en Italie, et nous supposons qu'il séjourna au moins quinze ans à Rome, puisque Tallemant, en 1637, et Félibien, onze ans plus tard, en 1648, le trouvèrent dans cette ville.

Tallemant a soin de nous dire qu'il était *cousin germain* de Daniel, confirmant ainsi de son côté la filiation qui ré-

sulte clairement pour nous de la comparaison et de l'étude des pièces concernant cette famille. Pierre, tout comme Daniel, avait, dit Tallemant, une mémoire remarquable, et pouvait réciter sans broncher mille vers d'un goût plus ou moins équivoque.

Félibien, qui avait consacré au père et au fils un passage important de ses entretiens, par nous cités plus haut, revient encore sur ces artistes dans son opuscule qui a pour titre : « *Noms des peintres les plus célèbres et les plus* « *connus, anciens et modernes.* » Après avoir parlé de Du Monstier (l'aîné), il ajoute ces mots: « Il eut un fils qui « mourut à Rome vers l'an 1650, et qui travailloit de la « même manière. »

En ce point Félibien se trompait, mais son erreur était assez naturelle. — Il avait vu à Rome, en 1648, Pierre fort âgé. N'ayant plus entendu parler de lui, il le supposait mort à Rome, vers 1650. Mais, au contraire, notre artiste revint vers cette année à Paris, sa ville natale, et y mourut le 26 avril 1656, âgé, si notre compte est juste, d'environ quatre-vingt-dix ans. — Cette longévité n'a rien d'extraordinaire. Pierre avait vécu six ou sept ans de plus que son père.

La bibliothèque Sainte-Geneviève, outre le dessin fait à Rome en 1633, possédait deux crayons de la main de Pierre Du Monstier, signés et datés de 1618. L'un est un portrait de femme dans la force de l'âge, coiffée en cheveux, le cou orné d'un collier de perles. L'autre est le portrait de M. de Nègreplisse, vu de trois quarts, portant moustaches et royale, cheveux courts et relevés, pourpoint boutonné, col uni. Si Mariette avait vu ces deux dessins, il aurait probablement traité Pierre d'une autre façon, et supprimé la phrase dédaigneuse par laquelle il caractérise son talent. Nous n'hésitons pas à dire, en effet, que ces crayons sont égaux aux meilleurs de Daniel. Le pastel y est mélangé à la sanguine avec beaucoup de goût et de finesse, la couleur est vigoureuse et pleine d'harmonie. L'Italie paraît n'avoir pas été favorable

au talent de cet artiste, car le dessin daté de Rome est tout aussi faible que pouvait l'être celui de Turin vu par Mariette. Que ce soit l'effet de l'âge ou l'étourdissement produit par les grands ouvrages des maîtres italiens, il est certain que son habileté n'est plus la même. Nous connaissons peu de dessins que l'on puisse attribuer à Pierre Du Monstier. Les seuls qui nous paraissent être de la même main que ceux datés de 1618, et plus haut décrits, font partie des recueils de la Bibliothèque impériale (nos 55 et 56 du volume portant le titre : *Foulon et autres*).

Pierre Du Monstier portait le titre de peintre et valet de chambre du Roi, titre qui appartient aussi, comme nous l'avons vu, à Estienne son père, à Cosme son oncle, et enfin à son cousin germain Daniel.

VI

Daniel fut, sinon le plus habile, du moins le plus connu des Du Monstier. Il n'était pas seulement connu par ses crayons, dont il a produit une quantité immense, mais aussi par sa belle bibliothèque, par son amour pour la musique, par son cabinet de curiosités, par sa mémoire prodigieuse, et enfin par ses reparties spirituelles et libres. « Il savoit « de l'Italien et de l'Espagnol, » dit Tallemant avec cette vivacité dédaigneuse qui lui appartient, « je pense qu'il aimoit « fort à lire et il avoit assez de livres. C'étoit un petit homme « qui avoit presque toujours une calotte à oreilles, naturel- « lement enclin aux femmes, sale en propos, mais bonhomme « et qui avoit de la vertu. Il étoit logé aux galeries du « Louvre comme un célèbre artisan, mais sa manière de « vivre et de parler y attiroit plus les gens que ses ouvrages. « Son cabinet étoit pourtant assez curieux..... Quand il « peignoit les gens, il leur laissoit faire tout ce qu'ils vou- « loient; quelquefois seulement il leur disoit : Tournez.

« vous. Il les faisoit plus beaux qu'ils n'étoient, et disoit « pour raison, ils sont si sots qu'ils croient être comme je « les fais, et m'en paient mieux... »

L'abbé de Marolles consacre à Daniel le quatrain suivant :

« Daniel Du Moutier eut une âme sincère,
« Travaillant en crayon, il s'en fit de l'honneur;
« En cela son sçavoir fut rempli de bonheur.
« Sa parole estoit douce et sa piqueure amère. »

Ailleurs il dit :

« Daniel Du Moutier que tout son siècle admire. »

Félibien s'exprime ainsi : « Vous avez connu Daniel Du- « monstier peintre du Roy qui faisoit des portraits en pas- « tel. Outre l'intelligence qu'il avoit pour ces sortes d'ou- « vrages, et la parfaite ressemblance qu'il donnoit à ses « portraits, il s'estoit rendu célèbre par l'amour qu'il avoit « pour la musique et pour les livres dont il avoit un cabinet « fort considérable; mais encore plus pour sa grande mé- « moire qui luy tenoit présent dans l'esprit ce qu'il avoit « leû, en sorte que dans la quantité de livres qu'il avoit, il « n'y en avoit pas un où il ne trouvast à point nommé tel « passage qu'on pust luy marquer. Ces belles qualités luy « avoient acquis beaucoup d'amis à la Cour et parmi les « gens de lettres. »

Malherbe nous apprend (lettre du 12 novembre 1607) que Daniel avait fait son portrait. Il a été gravé par M. Dien. Quelques jours après l'assassinat de Henri IV, le 26 juin 1610, le poète parle encore de notre artiste. Il écrit à Peiresc : « Si « vous venez ici, vous verrez un miracle d'un crayon du « feu roi, fait par le sieur Du Mousthier, qui est si bien que « je vous jure que je ne le vois jamais qu'il ne me semble qu'il « veuille parler à moi; il fait son compte qu'il y en aura « une copie pour vous, mais que vous vous souveniez de je « ne sais quelle tortue que vous lui avez promise... »

Un contemporain appelle Daniel Du Monstier *le plus excellent crayonneur de l'Europe.* En effet sa vogue était générale, et tous les personnages célèbres du temps sont venus poser aux galeries du Louvre devant lui. Ses plaisanteries relevées de gros sel gaulois, sa brusquerie, les excentricités quelque peu scandaleuses de son cabinet et de sa bibliothèque (réservées pour le huis-clos, sans doute, et forcément cachées aux visiteurs de toute condition qui se présentaient chaque jour chez lui), tout cela faisait de notre peintre un homme singulier, dont on aimait le talent et dont on citait les boutades.

Daniel était, nous l'avons dit, peintre et valet de chambre du roi. Nous trouvons ce titre dans son contrat de mariage en 1602, et dans un autre acte officiel de 1612, publié dans la *Revue des Provinces de l'Ouest* (Bretagne et Poitou; 3e livraison, novembre 1853). C'est un don que lui fait le roi Louis XIII, en considération de *ses bons, fidelles et agréables services*, des droits de rachapt lods et ventes de la terre du Plessis-Bertrand, senechaussée de Rennes. Ce don fut confirmé en 1613 par lettres patentes de la reine Marie de Médicis, qui qualifie ainsi l'artiste : « Notre cher et bien amé « Daniel Du Moustier, l'un de nos peintres ordinaires. »

Né en 1574, il mourut en 1646, âgé de soixante-douze ans. Il s'était marié deux fois, en 1602 à Geneviève Baliffre, et le 5 mai 1630, à Françoise Hesèque, laquelle mourut en 1636. Tallemant prétend que cette dernière était sa servante. Il eut de nombreux enfants que les premiers seigneurs et les plus grandes dames de la cour se firent un plaisir de tenir sur les fonts baptismaux.

Sa manière de dessiner est bien connue, le nombre de ses crayons conservés jusqu'à nous étant encore très-considérable. La seule bibliothèque Sainte-Geneviève en possédait environ quatre-vingts, signés ou non signés. C'est un maître très-inégal, et il y a une énorme différence de mérite entre les portraits qu'il traitait avec soin, et ceux qu'il exécu-

tait de pratique et par pacotille, ainsi que cela lui est arrivé trop souvent, Nous ne connaissons pas de dessin de sa main qui porte une date antérieure à 1600, quoique sans aucun doute il ait dû produire de nombreux travaux avant cette époque. Mais probablement sa manière n'était pas encore ce qu'elle est devenue depuis, et les crayons de sa jeunesse se confondent avec ceux que l'on doit aux portraitistes si nombreux de la fin du XVIe siècle. La date la plus moderne que nous ayons relevée est celle de 1644, que porte un portrait de l'abbé de Saint-Cyran, fait de mémoire un an après la mort du modèle. Daniel était alors âgé de soixante-dix ans.

VII

Le fils aîné de Daniel naquit en 1604, et son père lui donna le nom d'Estienne en souvenir de celui qui venait de mourir l'année précédente, et qui fut la véritable illustration de la famille Du Monstier.

Estienne le jeune fut élevé dans les arts. Dès l'année 1619, à peine âgé de quinze ans, il ébauchait des portraits que Daniel corrigeait et terminait. Une inscription placée sur l'un des dessins de la bibliothèque Sainte-Geneviève nous l'atteste. Il est vraisemblable d'ailleurs qu'Estienne le jeune resta simple amateur, et peut-être copiste de son père : car on ne rencontre aucune autre mention sur son compte. Il vivait encore en 1653.

Nicolas Du Monstier, l'un des autres fils de Daniel, naquit en 1612. Il suivit la même carrière, et paraît l'avoir poussée plus loin qu'Estienne le jeune. En 1630, âgé de dix-huit ans, il obtenait la survivance du logement de son père au Louvre. Cette faveur lui était accordée par le roi pour reconnaître les services passés et présents de Daniel « tant « en sa personne qu'en celle de Nicolas Du Monstier son fils,

« lequel il nourrist et instruict audict art de peinture, l'en-
« voyant à cette fin en Italie pour le rendre d'autant plus
« capable de servir Sa Majesté. »

En 1661, lors du terrible incendie de la galerie du Louvre, Nicolas rendit des services signalés en sauvant quelques-uns des portraits des rois, et plusieurs années après, en 1668, on donna à sa veuve, en souvenir de ce fait, une somme de 1,500 livres.

Il fut reçu à l'Académie, comme peintre de portraits en pastel, le 4 janvier 1665. L'année précédente, la compagnie l'avait chargé de faire le portrait d'Errard. Il mourut à l'âge de cinquante-cinq ans, le 16 septembre 1667.

Nous mentionnerons brièvement en terminant quelques autres membres de la famille Du Monstier, qui ont aussi été artistes, mais qui n'ont eu d'ailleurs aucune réputation.

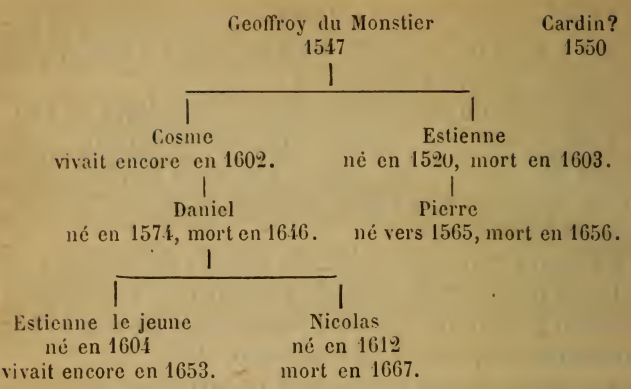
Le Père Lelong cite un dessin du cabinet de M. de Fontette, exécuté par *Charles du Monstier*.

Mellan a gravé un portrait de Nicolas Coeffeteau, évêque de Marseille, d'après Antoine Du Monstier.

Un Louis Du Monstier, graveur, exécuta en 1694 d'après Lefèvre, un assez faible portrait de Robert de Fénouillères, chanoine.

Enfin nous avons vu les portraits de Louis XV et de Marie Leczinska, chacun dans un ovale, de profil et se regardant. Cette pièce, ainsi qu'un portrait du dauphin, fils de Louis XV, porte la signature C. Du Monstier.

Ajoutons ici la table généalogique des principaux membres de la famille Du Monstier, en faisant observer que divers points de cette filiation ne reposent jusqu'à présent que sur des conjectures, à nos yeux fort plausibles, mais qui ne doivent jamais être considérées comme valant des faits :



Voici donc une suite d'hommes habiles et recherchés de leurs contemporains, qui durant un siècle, à partir de 1550, ont produit d'innombrables portraits dessinés, et cependant, disons-le à notre honte, combien peu connaissons-nous leurs ouvrages! Nos pères, qui les aimaient pourtant, les ont bien mal conservés. Ils ont même perdu les origines et le souvenir de cet art tout français.

Geoffroy Du Monstier a résisté quelque peu à l'oubli, grâce à ses eaux-fortes et aux rares collectionneurs qui les ont recueillies. Daniel seul est resté en possession de sa célébrité. Il le doit à l'habitude qu'il avait prise de dater presque tous ses dessins, et assez souvent même de les signer. Pierre Du Monstier, dont le talent n'est qu'une variante de celui de Daniel, a laissé trois ou quatre portraits authentiques, à l'aide desquels, avec le temps, d'autres dessins pourront être remis à son nom : mais Cosme Du Monstier, mais surtout Estienne, que sont devenus leurs crayons? Où est, hélas! la collection des œuvres d'Estienne vendue par Pierre à l'archiduchesse Isabelle? A quoi tient la gloire des artistes, et qu'Estienne eût bien fait d'ajouter, comme son neveu, sa signature à ses œuvres!

Il existe néanmoins un certain nombre de portraits, exécutés à la pierre noire et à la sanguine, sans rehauts de pastel, sentant de loin leur plein XVIe siècle, et se rattachant par leur touche sobre et naïve, par leur parfaite vérité, à l'école délicate de Janet. Nous pourrions réunir, en les prenant au Louvre et à la Bibliothèque, vingt ou trente de ces crayons, bien supérieurs à tous ceux de Daniel. Dans ce nombre se trouvent évidemment plusieurs onvrages d'Estienne. Mais tant que l'incertitude habituelle ne sera pas dissipée, tant que nous n'aurons pas des points de comparaison sûrs et bien établis, ce n'est pas nous qui essaierons de les désigner.

Errard (CHARLES), *peintre et architecte, né à Nantes* 1601 (?), *mort à Rome le* 25 *mai* 1689.

Voir nº 726.

Les registres de l'Académie disent que C. Errard mourut à Rome en 1689 âgé de quatre-vingt-trois ans. Il serait donc né en 1606. Mais l'inscription placée sur son tombeau à l'église Saint-Louis-des-Français, et rapportée dans les *Mémoires des académiciens* (tome I, p. 85), déclare expressément qu'il était, à sa mort, âgé de quatre-vingt-huit ans. Quoique la première version soit la plus accréditée, nous croyons devoir adopter la seconde qui, en raison du monument qui la fournit, et en l'absence de documents authentiques, doit être considérée comme officielle.

Le père d'Errard était peintre et lui donna les premières notions de l'art. Il le mena à Rome à l'âge de dix-huit ans (vers 1620 ?), et l'y entretint pendant plusieurs années. Le jeune homme se livra sérieusement à ses études, eut la bonne chance de rencontrer M. de Chambray, qui s'intéressa à lui et lui fut plus tard d'un grand secours.

Etant revenu à Nantes et de là à Paris, Errard fut présenté par Chambray à M. Des Noyers, secrétaire d'État, qui

le renvoya à Rome pour se perfectionner, mais cette fois avec une pension du roi. Notre artiste se remit donc en route, et rencontra à Marseille Claude Lorrain, qui comme lui revenait en Italie pour la seconde fois. Ils firent de concert le reste du voyage et arrivèrent ensemble à Rome, en 1627. Là Errard se mit à dessiner avec une grande ardeur les monuments, les statues, les ornements de tout genre, étudiant l'architecture en même temps que la peinture. « Il « fit, dit Guillet de Saint-Georges, plus de dessins à lui seul « que dix autres n'auraient pu faire, y observant toujours « une extrême propreté et une grande exactitude. Aussi on « le regardoit à Rome comme un des plus forts dessinateurs « de toutes les écoles... » Il peignit aussi quelques tableaux, notamment pour le chevalier del Pozzo.

Son séjour à Rome fut cette fois de seize années entières. Il s'y trouvait encore à la fin de 1643, et l'on voit par les lettres de Poussin à M. de Chantelou, qu'il avait fait pour cet amateur deux copies que Poussin trouvait bonnes et *bien imitées*. Poussin parle de lui, en ces lettres de 1643, avec estime et considération.

On ne l'oubliait pas en France; dès le 20 février 1643, et avant son retour, le roi lui donnait par lettres-patentes le titre de l'un de ses peintres et architectes ordinaires, avec logement au Louvre et 1,200 livres de gages par an. En septembre 1644, nouveau brevet lui désignant un logement.

M. Des Noyers qui se trouvait pour le moment éloigné des affaires, le reçut à merveille et l'emmena dans son château de Dangu, où il peignit une galerie et des cartons pour des tapisseries, et où il séjourna longtemps. Ce fut à Dangu qu'il travailla, de concert avec M. de Chambray, à la traduction de Palladio, au *Parallèle de l'architecture ancienne et moderne*, et enfin à la traduction du *Traité de peinture* de Léonard de Vinci, ouvrages qui parurent sous le nom de Chambray, et auxquels Errard ne contribua pas seulement par ses dessins.

Sa position était devenue considérable, et son influence était grande. Il fut recherché par la cour et par les particuliers. Savant en architecture en même temps que peintre, il menait de front tous les genres de décorations, et nous voyons que, dans les années 1659 et 1660, ses ouvrages du Louvre montèrent à la somme énorme de 78,568 livres (Chennevières, Notice sur la galerie d'Apollon, p. 24). « En« fin c'étoit lui, dit Guillet, qui donnoit tous les dessins « des ouvrages qui se faisoient chez le roi pour la sculpture, « la menuiserie, la serrurerie et généralement pour tout le « travail qui dépend du dessin. » Noël Coypel, encore tout jeune, traduisait avec succès en peinture ses compositions.

En 1648, à la fondation de l'Académie, il fut l'un des *douze anciens*, avec Lesueur, Lebrun, Bourdon, etc. En 1660, il eut de grands démêlés dans l'Académie avec Abraham Bosse. habile graveur et dessinateur, qui était dans la compagnie depuis la fondation, comme professeur de perspective. Errard l'accusait d'avoir mis au jour un traité des proportions des figures antiques, prises sur ses dessins. Bosse, qui était d'un caractère difficile, et qui prétendait posséder et enseigner les véritables règles de la perspective, se défendit en attaquant la science des autres. Il n'était pas aimé dans l'Académie, et fut, après de longs débats, exclu en 1666 : mais il se vengea par avance en publiant une lettre que lui avait écrite Poussin au sujet de ces discussions. Poussin y parlait, avec un dédain peu déguisé, de la publication faite par Chambray et par Errard du traité de Léonard. Il se plaignait aussi d'Errard qui, en copiant les dessins faits par lui-même, N. Poussin, chez le chevalier del Pozzo, s'était permis d'y ajouter de *mauvais paysages* de sa façon (1).

(1) Il est bon de reproduire ici textuellement la phrase de la lettre du Poussin, qui, nous ne savons pourquoi, a été singulièrement adoucie dans la publication de M. Quatremère :

« Les gaufes païsages qui sont au derrière des figurines humaines

Cette lettre dut être fort pénible à Errard et à l'Académie elle-même, que le vieux et illustre maître ne paraissait pas avoir en grande estime. Bosse, en l'imprimant en 1665, protestait contre les mauvaises dispositions de l'Académie qui devait bientôt rendre l'arrêt d'exclusion, et appliquait sans doute à sa mésaventure le vers de Lucain :

Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni.

Errard eut bientôt après un plus grave sujet de mécontentement, en voyant Colbert faire entrer au conseil des bâtiments C. Lebrun. C'était pour lui le plus redoutable des rivaux, jeune, ardent, plein d'imagination, inventeur infatigable, tandis que le pauvre Errard, à force de mesurer des statues, des piédestaux ou des colonnes, avait contracté une manière lourde et sans charme. Voyant son compétiteur gagner du terrain, il sut se retirer habilement, en proposant la création de l'Académie de France à Rome, création dont il était depuis longtemps question. Colbert accepta, et Errard partit, comme premier directeur, en mars 1666, avec douze élèves. Il revint en France en 1673, se maria, quoique fort âgé, en 1675, à une jeune fille de dix-huit ans, et repartit à la fin de cette même année, pour reprendre la direction de l'Académie de Rome, qu'il conserva jusqu'au 11 septembre 1683. Son influence sur les jeunes pensionnaires ne fut pas des plus heureuses, s'il faut en croire Mariette : « Il les assujettit trop à ce que l'anatomie, les pro« portions et les règles de l'art ont de plus servile, et il « captiva ainsy tellement leur génie que ceux qui suivaient

« de la copie que monsieur de Chambray a fait imprimer, y ont été ajonts « par un certain Errard, sans que j'en aye rien sceu. »

Un certain Errard! Le trait était dur pour l'académicien chargé de grosses commandes, qui, en raison même de ses anciennes relations, se croyait à Paris le légitime représentant des doctrines du maître ! A. Bosse devait se frotter les mains.

« ses leçons ne purent jamais depuis se défaire de la mau-
« vaise éducation qu'il leur avait donnée. »

En 1683 il demanda du repos, et ne songeant plus à retourner en France, où il aurait trouvé Lebrun dans tout l'éclat de son triomphe, il vécut encore pendant six années, calme et honoré, dans une belle maison qu'il avait achetée, et dans cette grande ville qui avait vu s'écouler la meilleure partie de sa jeunesse.

C'est Errard qui a donné les dessins de l'église de l'Assomption, à Paris, monument qui ne le relèvera pas du reproche de lourdeur fait par les contemporains à son talent.

Gillot (CLAUDE), *peintre et graveur, né à Langres en* 1673, *mort à Paris le* 4 *mai* 1722.

Voir n° 753.

Gillot subit la loi commune à tous les artistes qui ont été surpassés par leur élève. Il devait être, et il a été sacrifié au peintre de Valenciennes. On le connaît comme le maître de Watteau, et cela dit tout. On songe peu à examiner de près les dessins et les eaux-fortes qu'il a laissés, et qui donnent la mesure de son talent. Il possède l'invention, la gaîté, l'entrain, la facilité de la main ; ce qui lui manque, c'est l'étude de la nature et des maîtres, c'est la distinction, le charme enfin, ces qualités supérieures et mystérieuses qui rehaussent et décorent les œuvres de son élève.

Claude Gillot vint de Langres à Paris pour étudier, et se mit sous la direction de J.-B. Corneille. Il ne put travailler longtemps avec ce dernier, qui mourut en 1695. Il ne paraît pas d'ailleurs que Corneille ait eu quelque influence décisive sur son goût. Gillot montra une prédilection marquée pour les sujets bachiques et comiques, pour les scènes de ballet et de comédie. Il fut même chargé pendant quelque temps de diriger les décorations et les costumes de l'Opéra. Les scènes du théâtre italien qu'il représentait dans ses tableaux et dans

ses dessins obtinrent un grand succès, et ce genre, qu'il mit à la mode, fut adopté et perfectionné par d'autres. En 1715, il fut reçu de l'Académie comme peintre de sujets galants et modernes, et cependant son tableau de réception représentait un *Christ que l'on va mettre en croix*. D'ailleurs sa manière de peindre était peu agréable, et ses tableaux ont presque entièrement disparu : « Il peignoit si médiocrement, « dit d'Argenville, que ses ouvrages ont été inhumés avec « lui : il faut excepter ses dessins, qui sont toujours re- « cherchés. »

Quelques années avant sa réception à l'Académie, Gillot fit la connaissance d'Antoine Watteau, et, ayant vu avec plaisir quelques-uns de ses ouvrages, l'invita à venir demeurer avec lui. Le nouveau venu avait une douzaine d'années de moins que le maître, et profita heureusement de ses leçons ; mais leur intimité ne fut pas de longue durée. Soit qu'il faille en accuser le caractère changeant et atrabilaire de l'élève, soit que l'on doive taxer de jalousie le maître, qui voyait chaque jour le talent du jeune homme se développer outre mesure et s'ouvrir à de nouveaux horizons, ils rompirent leur association. « Ils se quittèrent, » dit Gersaint dans son catalogue du cabinet Quentin de Lorangère (catalogue rédigé avec un zèle et un soin rares et peu imités), « ils se « quittèrent au moins avec autant de satisfaction qu'ils « s'étoient auparavant unis. »

Caylus s'exprime ainsi à ce sujet : « Ils se quittèrent mal, « et toute la reconnaissance que Watteau ait pu témoigner « à son maître pendant le reste de sa vie, s'est bornée à un « profond silence. Il n'aimoit pas même qu'on lui demandât « des détails sur leur liaison et sur leur rupture ; car pour « ses ouvrages, il les vantoit, et ne laissoit point ignorer les « obligations qu'il lui avoit. »

De son côté, Gillot, appréciant sans doute l'énorme différence qui existait entre sa peinture et celle de Watteau, renonça au pinceau et se renferma dans ses dessins et ses

eaux-fortes. Il mourut dans la force de l'âge, en 1722, quelques mois après son élève, que la mort avait emporté tout jeune et au début de son merveilleux succès.

L'œuvre de Gillot, qu'avait réuni Quentin de Lorangère, ne contenait pas moins de trois cent quatre-vingts pièces. Sur ce nombre plusieurs suites ont été gravées par d'autres sur ces dessins, notamment la vie du Christ en soixante pièces à l'eau-forte par Huquier : inventions banales et creuses. Les scènes comiques du théâtre italien, gravées en douze pièces par le même Huquier, sont bien supérieures. Ce graveur a encore mis au jour, d'après les dessins de notre artiste, un petit recueil d'ornements divers. Jollain a publié une suite d'*habillements à l'usage des ballets, opéras et comédies*, en quatre-vingt-quatre pièces. Enfin Audran, Scotin, Caylus, Sarabat..., ont travaillé d'après Gillot.

Les eaux-fortes qu'il a gravées de sa main sont assez nombreuses. Nous remarquons principalement quatre pièces en largeur représentant les fêtes de Faune, de Diane, de Pan. de Bacchus, compositions animées et agréablement disposées qui se ressentent, si nous ne nous trompons, du goût de Lafage. Deux pièces représentant le Sabbat, rappellent avec une nuance de style toute différente, les fantaisies de Callot. Enfin une suite de soixante-douze petites eaux-fortes pour les fables de Lamotte, forme le complément de son œuvre. La Bibliothèque impériale possède aussi une pièce satirique sur la décadence des arts, que l'on attribue à sa pointe et qui rappelle bien sa manière.

Quant à ses dessins, ils sont exécutés d'une plume vive et fine, mélangés souvent de sanguine lavée ou en crayon : quelquefois aussi il se sert avec talent de la gouache. Le Louvre en possède une trentaine de ses meilleurs, que l'on retrouve soit dans les scènes du théâtre italien, soit dans la petite suite de Jollain, soit dans les fables. Ils viennent presque tous de Mariette, et vraisemblablement de Quentin

de Lorangère, qui en avait recueilli un nombre extraordinaire.

Ce sont de très-jolis croquis, pleins d'esprit et de fantaisie, représentant à merveille les types célèbres de la comédie italienne, les aventures d'Arlequin et de Colombine, ou les costumes de ballet et d'opéra. Malheureusement la fantaisie y domine, et la nature n'y est nullement consultée. C'est le vice radical de Gillot, et sans parler de la magie du pinceau et du coloris qu'il n'a jamais possédée et qui était le triomphe de son élève, c'est là ce qui creuse un abîme entre lui et Watteau. Car celui-ci étudiait avant tout et toujours la nature. Il l'interprétait sans doute à sa guise, et c'est le droit de tout homme de talent, mais il ne faisait rien sans elle.

Ce qui, dans l'œuvre gravé de Gillot, nous paraît le plus digne d'attention, c'est une suite de huit pièces assez grandes, exécutées par Jollain, représentant, en diverses attitudes, Arlequin, Mezetin, Scaramouche... Ces figures dessinées plus sérieusement que d'ordinaire, ont dû servir de modèles classiques à tant de peintres qui entrèrent dans la voie tracée par le maître de Watteau.

Lancret, l'habile imitateur de Watteau, a été aussi élève de Gillot. Mais il ne resta chez lui que peu de temps, et, chose remarquable, ce fut Watteau qui l'engagea à quitter l'atelier *pour se livrer à l'étude de la nature.*

Girardon (François), *sculpteur, né à Troyes le* 16 *mars* 1628, *mort à Paris le* 1er *septembre* 1715.

Voir n° 754.

Il fit ses premières études avec un sculpteur en bois du nom de Baudesson, et en prenant pour modèle les ouvrages de sculpture dont deux artistes du XVIe siècle, François Gentil et Domenico, avaient enrichi les églises de Troyes. Ayant eu l'occasion de travailler au château du chancelier

Séguier, celui-ci prit le jeune artiste sous sa protection, et lui fournit les moyens de faire le voyage de Rome.

Il revint dans sa ville natale vers 1650, bien jeune encore, mais déjà habile, et fit plusieurs ouvrages pour un célèbre curieux du temps qui habitait Troyes, le sieur Quinot (dont nous avons déjà eu l'occasion de parler dans notre premier volume : Notice du miniaturiste Werner.) Cet amateur fut, dit-on, l'un des auteurs de la fortune de Girardon, qui fit plus tard son buste.

A Paris, il se perfectionna en travaillant avec les Anguier, et retrouva la protection du Chancelier, qui lui donna une pension sur les sceaux. En 1664-1665, il était employé par le roi à sculpter, d'après les dessins de Lebrun, quelques-unes des figures de stuc de la galerie d'Apollon. Louis XIV avait promis une récompense à celui des sculpteurs qui, dans ce travail important, emporterait la palme. Ce fut Girardon qui obtint la gratification de 300 louis, et la valeur de ses concurrents (les sculpteurs Regnaudin, Gaspard et Balthazar de Marsy) rend sa victoire des plus honorables.

C'est de cette époque, sans doute, que date la grande fortune de notre artiste. Ses talents furent mis continuellement à profit par Colbert et par Lebrun, et il ne se fit plus de grande entreprise, sans qu'on eût recours à son ciseau. Soit que l'invention fût sa partie faible, soit qu'il sentit la nécessité de se soumettre à la direction suprême de Lebrun, il accepta sans murmurer de traduire, le plus souvent, les idées du dictateur, mettant toute sa gloire à les bien exécuter.

Il était d'ailleurs toujours prêt à se rendre utile. En mars et avril 1666, nous le trouvons à Toulon, travaillant à l'ornementation du vaisseau amiral le Royal-Louis (*Archives de l'art français*, IV, p. 237 et suiv.). L'intendant d'Infreville écrivait à Colbert combien la présence de Girardon lui était précieuse. Car il savait à la fois travailler et se faire obéir de tous les sculpteurs, peintres, doreurs qui donnaient au pauvre intendant plus de mal que tous les autres ouvriers qu'il avait

sous ses ordres. « Le sieur Girardon est fort sujet sur les « ateliers et travaille de sa main partout, » écrit-il en octobre 1668. « Il a réparé à merveille les figures de la « pouppe de l'amiral..... » Le 25 décembre suivant, d'Infreville dit à Colbert : « M. Girardon a pris sa route du « côté de Gennes... J'ay regret de le voir éloigné, sa ma- « nière d'agir le faisant chérir de tous ceux qui le connaissent... » Pour remplacer Girardon, on eut recours à Puget, que l'intendant paraissait voir arriver avec quelque appréhension, et dont en effet le caractère dut lui paraître moins souple et moins égal. En septembre 1670, Girardon se trouvait encore à Marseille pour des travaux du même genre.

Nous savons par le *Mercure de France* qu'en 1672, l'un des plus importants ouvrages de Girardon, Apollon chez Thétis, était déjà en place. Ce groupe se compose de sept figures de marbre, dont les quatre principales sont de sa main; les trois autres sont de Thomas Regnaudin. La disposition du groupe entier appartient à Lebrun. Du moins, D'Argenville l'affirme, et l'aspect général de l'œuvre rend son assertion vraisemblable. Tout le monde a vu à Versailles les *Bains d'Apollon*, qui ne sont pas l'un des moindres ornements de ces jardins magnifiques.

Le tombeau du cardinal de Richelieu qui fut terminé en 1694) se voit encore dans l'église de la Sorbonne à Paris. C'était, aux yeux de Girardon, son meilleur ouvrage, et dans sa vieillesse, il se plaisait à aller le revoir. D'Argenville et d'autres ont dit aussi que l'idée première en avait été donnée par Lebrun. « Cet inimitable monument dû au génie « de Lebrun et à l'habile ciseau de Girardon, est le plus par- « fait qui soit en France. L'invention et l'exécution s'y dis- « putent le prix. » (*Voyage pittoresque de Paris*, p. 318.) Ici l'assertion de D'Argenville nous paraît erronée. En effet, C. Simonneau et B. Picart, qui ont donné du tombeau une quadruple gravure sous ses différentes faces, ont soin d'ajouter à leur estampe les mots : *F. Girardon invenit et fecit;*

et dans la dédicace à Letellier, évêque de Reims, Girardon lui-même, comme s'il voulait répondre par avance à D'Argenville, s'exprime ainsi : « Ectypum sepulcri Richeliani « in marmoris visceribus *arte mentis et manus inventi*, « *exacti et in templo Sorbonico Parisiis erecti*...monumen- « tum... dat, dicat, consecrat... F. Girardon sculptor regius. » Enfin le monument lui-même porte la signature qui suit : *Fr. Girardon Tricassin inv. et sculpsit an. M. DC. XCIV.* On ne saurait imaginer une affirmation plus explicite et la question doit évidemment être tranchée en faveur de Girardon. Remarquons seulement que la figure de femme couchée au pied du tombeau est prise à Nicolas Poussin.

Louis XIV avait commandé à Girardon sa statue équestre en bronze. En 1687, le roi alla la visiter (*Mercure de France* de février 1687) ; mais quand elle fut érigée sur la place de l'Hôtel de Vendôme, on s'aperçut que les proportions en étaient trop petites. Le roi donna la statue au maréchal de Boufflers, qui la transporta en Normandie, et en commanda une plus grande à Girardon. Cette seconde figure, fondue d'un seul jet par Keller, fut mise en place, avec grande pompe, en 1699. Elle resta sur la place Vendôme jusqu'en 1792, époque à laquelle on la détruisit pour en faire des canons. Le modèle est conservé au Louvre.

Nous ne saurions citer ici tous les ouvrages de Girardon, qui durant sa longue carrière donna sans relâche des preuves de son assiduité au travail. Dans le seul palais de Versailles, on le retrouve à chaque pas, depuis la grille d'entrée jusqu'aux ornements des bassins. Groupes et figures de marbre, groupes et figures de plomb, bas-reliefs, termes, vases, de sa main, ou exécutés d'après ses modèles par Poultier, Mazière, Granier, Slodtz, l'énumération serait trop longue pour cette notice, et nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer le lecteur à l'excellent catalogue de notre collègue, M. Soulié. Trianon a aussi sa part des sculptures de notre artiste.

A Paris, combien d'églises furent ornées de ses œuvres! A Saint-Leu, le tombeau de la présidente de Lamoignon; à l'église des Capucines, le tombeau de Louvois! à Saint-Nicolas du Chardonnet, celui de Jérôme Bignon; à l'église Saint-André-des-Arcs, à Saint-Germain-des-Prés, d'autres monuments du même genre. Tous se trouvent décrits avec soin dans les guides et les ouvrages spéciaux. Il travailla au Louvre dans la chambre du roi, et dans celle de la reine. Il envoya aussi plusieurs de ses meilleurs ouvrages à Troyes, sa ville natale, qu'il aimait avec passion et qu'il cherchait à embellir de toutes façons. On lui doit enfin les bustes de Boileau, de Lamoignon, d'Arnauld, etc...

Il mourut plein d'années, jouissant de la réputation et de l'aisance qu'il devait à son travail. Il était de l'Académie depuis 1657, et fut nommé successivement professeur, adjoint à recteur, recteur, et enfin, en août 1695, à la mort de Mignard et sur la désignation même du roi, chancelier de l'Académie. Il avait son logement au Louvre, et y avait disposé une belle galerie remplie de sculptures antiques et modernes de grand prix. Il aimait probablement aussi les peintures, et tout au moins les dessins. Car il avait réuni toute une nombreuse série d'études de Lesueur, pour la suite de saint Bruno et pour l'histoire de saint Gervais et saint Protais.

Guérin (Jean), *peintre de portraits en miniature, né à Strasbourg en* 1760, *mort à Obernai le* 30 *octobre* 1836.

Voir n° 781.

Cet habile artiste vint s'établir à Paris dans les années qui précédèrent la Révolution. Il entra dans l'atelier de David, et s'adonna à la miniature, qu'il comprenait d'une façon originale et pour ainsi dire historique. Un portrait de Mme la maréchale de Matignon, fille du baron de Breteuil, le mit à la mode, et le fit appeler à la cour, où il peignit les por-

traits du roi Louis XVI et de la reine Marie-Antoinette. Ces deux grandes miniatures, de forme ronde, qui portent la signature de Guérin, mais qui ne sont pas datées, appartiennent aujourd'hui à M. le comte C. de Germiny, sénateur.

En 1789, J. Guérin entreprit une suite de portraits d'après les députés à l'Assemblée nationale. Ces portraits, gravés en manière noire par Fiesinger, devaient faire concurrence au recueil de Desjabin (dont nous parlons à l'article d'Isabey). Ce sont des portraits ovales (hauts de neuf centimètres environ) : et il est présumable que, soit à cause de la concurrence, soit pour quelque autre motif, le travail fut abandonné par le dessinateur et par le graveur, une fois les premières livraisons publiées. Voici les portraits que nous trouvons à la Bibliothèque impériale : Fezensac de Montesquiou, — J. Petion, — Mirabeau, — Malouet, — La Rochefoucauld duc de Liancourt, — duc de la Rochefoucauld, — les frères Lameth, — Lafayette, — Henri Jessé, — Freteau, — comte de Clermont-Tonnerre, — A. Beauharnois, — Thouret, — Sieyès, — Robespierre, — J. Rewbel, — P.-L. Rœderer, — Barère.

J. Guérin faisait partie de la garde nationale, et eut l'occasion de rendre à la famille royale d'éminents services en la protégeant au péril de sa vie, le 20 juin 1792, contre la populace furieuse qui s'était introduite aux Tuileries.

Obligé de quitter Paris après le 10 août, il se refugia en Alsace, à Obernai, dans la famille Levrault, à laquelle l'attachaient les liens d'une étroite amitié. Mais, au bout de quelque temps, craignant de compromettre ses hôtes, il se rendit à Strasbourg, et se présenta à Desaix, qui lui fit endosser un habit de soldat, et le prit avec lui aux avant-postes. Une fois la Terreur passée, il facilita à Guérin les moyens de redevenir artiste.

C'est en 1798 que Guérin parut pour la première fois au salon, avec le portrait de Kléber, son compatriote et son ami : grande miniature largement traitée, pleine de feu et

de talent, qui est devenue, ainsi que cela était bien juste, le portrait classique du héros.

Jean Guérin avait probablement l'intention de publier, comme il l'avait fait pour les députés de 1789, une suite des généraux de la République : car Fiesinger grava d'après lui, par le même procédé de manière noire, mais en plus grandes dimensions, les portraits suivants : Kléber, — Gouvion-Saint-Cyr, — Sainte-Suzanne, — Bernadotte, — Desaix. — *Buonaparte* (1799, tête maigre et animée, yeux enfoncés sous les orbites, cheveux longs). Les miniatures ou les dessins qui servirent d'originaux à ces estampes, ont sans doute été conservés et doivent être, comme le portrait de Kléber, infiniment précieux.

Il est surprenant que de pareils ouvrages n'aient pas attiré d'une façon plus marquée l'attention sur leur auteur, que certains critiques mentionnent avec bienveillance sans doute, mais un peu en second rang. Au salon de 1804 (Pasquino et Scapin au Muséum), on lui consacre les lignes qui suivent : « Guérin (Jean). Regarde cette jolie miniature, ce « noble portrait. Il est bien frappant, cette miniature té- « moigne un grand talent. » Bruun-Neergard (Salon de 1810) s'exprime ainsi : « On ne voit pas sans intérêt les « productions de Guérin de Strasbourg..... »

David appréciait moins froidement lesdites productions, ainsi que le prouve le fait suivant que nous empruntons aux *Annales* de la Société libre des Beaux-Arts (article de M. Desains) : « David professait pour ce beau talent une es- « time particulière. Sur le point de marier une de ses filles, « il voulut devoir le portrait de la jeune fiancée au pinceau « de Jean Guérin. Celui-ci, justement fier de ce choix, con- « sentit volontiers, mais à condition que le peintre des « Sabines poserait lui-même le modèle. Nous n'avons pas « besoin de dire que cet ouvrage fu un des meilleurs de « l'habile miniaturiste. »

En 1812, parut le portrait de l'Empereur, grande minia-

ture sur vélin, gravée par B. Roger. Mais, malgré ce haut patronage, l'artiste ne fut ni mieux apprécié, ni mieux récompensé. Il exposa jusqu'en 1827, sans que nous trouvions trace de médailles à lui décernées. Il se retira, en 1833, chez ces mêmes amis qui, quarante ans auparavant, l'avaient recueilli dans des circonstances bien différentes, et mourut au milieu d'eux à l'âge de soixante-seize ans, après quelques années de repos.

M. L. Levrault a publié dans la *Revue d'Alsace* de 1836, un travail biographique sur Jean Guérin, travail dont il a bien voulu nous communiquer un extrait, qui nous a été d'un grand secours pour notre courte notice.

Guiard (Mme), *née* ADÉLAÏDE **Labille** (*en secondes noces* Mme **Vincent**), *peintre de portraits à l'huile et au pastel, née à Paris le* 11 *avril* 1749, *morte à Paris le* 4 *floréal an XI* (8 *avril* 1803).

Voir nos 782 à 785 (*bis*).

Cette dame fut d'abord élève de François-Elie Vincent le père, peintre en miniature. Elle reçut aussi les conseils de Latour, et se fit remarquer comme peintre de portraits, soit à l'huile, soit au pastel.

Elle se présenta à l'Académie vers 1782, et pour faire tomber le préjugé qui s'attache quelquefois aux œuvres d'art sorties de la main des femmes, eut soin de faire le portrait de plusieurs membres de l'Académie, afin *qu'ils sussent par eux-mêmes si tout son talent lui appartenait.* Elle avait une redoutable concurrente dans la personne de Mme Vigée-Lebrun, plus jeune que Mme Guiard de six ans, et alors dans tout l'éclat de son beau talent. L'Académie trancha galamment la difficulté, en nommant à la fois les deux femmes peintres, le 31 mai 1783. Mme Guiard ne pouvait sans doute être mise sur la même ligne que sa rivale :

mais son mérite était réel, et l'Académie fit acte de justice en le reconnaissant.

Elle donna pour son morceau de réception le portrait au pastel du sculpteur Pajou, qui fait partie du musée du Louvre, et plus tard le portrait à l'huile du peintre Amédée Van Loo, lequel se trouve aujourd'hui à l'École des Beaux-Arts, parmi les portraits d'académiciens. Par une faveur toute spéciale, l'Académie agréa Mme Guiard et la reçut dans la même séance.

Elle figure à toutes les expositions, à partir de l'année de sa réception, avec un certain nombre de toiles à l'huile ou de pastels : on remarque particulièrement en 1785, son propre portrait en pied, à l'huile. Elle s'était représentée peignant et ayant près d'elle ses deux élèves qui la regardent, Mlles Rosemont et Capet. Elle fit aussi plusieurs fois le portrait de *Mesdames*, filles de Louis XV, qui la nommèrent leur *premier peintre*. Monsieur, frère du roi (depuis Louis XVIII), lui donna le même titre, et lui commanda un grand tableau dont le sujet était la réception d'un chevalier de l'ordre de Saint-Lazare. Ce tableau était presque terminé, quand survint la Révolution, et la pauvre artiste vit en un moment détruire le fruit de plusieurs années de travail assidu.

Elle ne paraît pas avoir cependant manqué de travaux pendant la période révolutionnaire. Car nous la voyons paraître en 1791 avec le portrait de plusieurs députés à l'Assemblé nationale, parmi lesquels nous remarquons : Robespierre, les frères Lameth, Talleyrand, Beauharnais...

En 1793 Mme Guiard se sépara par le divorce de son mari. Le 30 prairial an IX (19 juin 1801), elle épousa en secondes noces le peintre F. André Vincent, fils de son premier maître, qui lui-même l'avait aidée de ses conseils pendant sa jeunesse. Les deux époux n'étaient plus jeunes, et, deux ans après, la mort vint rompre cette union, en enlevant Mm Vincent.

Guillemot (ALEXANDRE-CHARLES), *peintre, né à Paris en* 1786, *mort à Paris en novembre* 1831.

Voir n° 786.

Il fut élève de David, et concourut pour le prix de Rome en 1807. Il n'obtint que le troisième prix. Mais il fut plus heureux l'année suivante et remporta le premier prix. Le sujet du concours était la maladie d'Antiochus.

Il exposa aux salons de 1814, 1817, 1819, 1822, 1824, 1827, 1831.

Son tableau représentant le Christ ressuscitant la fille de la veuve de Naïm, exposé en 1819, lui valut la médaille de première classe. On plaça au Luxembourg son tableau de la mort d'Hippolyte, qui avait fait partie de l'exposition de 1822. On lui confia ensuite, dans l'église Saint-Sulpice, la décoration d'une chapelle dédiée à Saint-Vincent-de-Paul. Les esquisses des trois sujets qu'il représenta parurent au salon de 1824. Enfin Guillemot peignit dans la première des salles du Conseil d'État, au Louvre (salles qui aujourd'hui sont consacrées au musée des dessins), un tableau représentant la clémence de Marc-Aurèle.

Le grand dessin d'après le Jugement dernier de Michel-Ange, exécuté à Rome en 1812, fut exposé, après la mort de l'artiste, au salon de 1833.

Hall (PIERRE-ADOLPHE), *peintre de portraits à l'huile, au pastel, en miniature et en émail, né à Boras* (*Suède*) *le* 23 *février* 1739, *mort à Liège le* 15 *mai* 1793.

Voir n°s 787 et 788.

La Suède a fourni à la France et à l'Académie, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, trois artistes distingués, qui, en bonne justice, ne devraient nullement compter parmi les nôtres. Le premier est le pastelliste Lundberg, dont nous

parlons en son lieu. Le second, Roslin, peintre de portraits en renom, est représenté dans les galeries de peinture du Louvre par un ouvrage d'un goût excellent. Le troisième miniaturiste, d'une incomparable habileté, sera l'objet de la présente notice.

Notre ancien collègue et ami, M. Villot, qui a publié en 1867, à l'aide de documents communiqués par la famille de Hall, une étude des plus complètes et des plus intéressantes sur cet artiste, adopte comme date de naissance l'année 1736.

Il s'appuie à ce sujet sur la tradition conservée parmi les enfants de Hall, qui, sur le dire de Mme Hall, accusaient leur père de s'être rajeuni de deux ans. Mais nous trouvons dans le grand dictionnaire de biographie suédoise, publié à Upsal en 1848, une date précise qui ne saurait avoir été inventée, et qui s'accorde rigoureusement avec les déclarations officielles du peintre, et avec les données fournies par les registres de l'Académie. Elle nous paraît donc devoir être adoptée sans contestation.

Le père de Hall était médecin et destinait son fils à la même profession. Il lui fit faire des études classiques à l'université de Gœttingue (1), et suivre les cours de chimie, de botanique, d'anatomie. Mais, vers 1758, à l'âge de dix-neuf ans, ainsi qu'il le déclare dans une lettre publiée par M. Villot (page 54), le futur médecin se prit de goût pour le dessin, et s'y livra avec assez de succès pour que son père consentît à lui laisser entreprendre un voyage, dans le but de visiter les principales galeries d'Europe.

Il quitta donc la Suède où il ne revint jamais, malgré les instances de son père, qui mit tout en œuvre pour le rappeler au pays natal. Le livre suédois par nous cité dit qu'il reçut à Berlin des leçons d'Eckhard, peintre du roi, et à Hambourg des conseils de Reichard, miniaturiste hanovrien.

(1) La biographie suédoise parle d'Upsal et de Greifswalde, non de Gœttingue.

Du reste les renseignements provenant de cette source s'accordent assez mal avec les traditions de la famille, et les déclarations de Hall lui-même sont seules à l'abri de toute contestation.

En 1760, il se trouvait à Paris et prenait le parti de s'y fixer (Villot, page 10). Son talent s'était sans doute développé, et son pinceau lui procurant quelques ressources, il abandonna définitivement la médecine pour la peinture. On ne sait s'il demanda des conseils à l'un des peintres alors en vogue, par exemple à son compatriote Roslin qui était déjà membre de l'Académie depuis 1753, et qui fut son ami. Greuze pour qui il avait une admiration toute particulière, dut aussi avoir sur lui une grande influence, sinon par ses avis, au moins par ses exemples. Mais l'on ne peut, faute de faits certains, qu'avancer à cet égard quelques conjectures.

En 1769, son talent était déjà hautement apprécié, et l'Académie le recevait au nombre de ses agréés. Il exposa pour la première fois, au salon de cette même année, plusieurs miniatures parmi lesquelles nous remarquons les portraits des trois petits-fils du roi Louis XV : le Dauphin, le comte de Provence et le comte d'Artois; et ce début souleva de grands éloges.

Le *Mercure de France* d'octobre 1769 contient à ce sujet un article que nous allons citer, et qui nous semble des plus honorables pour celui qui sut du premier coup juger si sainement notre artiste; car aujourd'hui, après un siècle d'intervalle, après tant de revirements et de fluctuations, ce jugement, qui pouvait paraître hasardé, est devenu le jugement de la postérité : « Tous les portraits de M. Hall, nou-
« vellement agréé, sont de la plus grande beauté; ils son-
« traités d'une tout autre manière que celle que les pein-
« tres en miniature ont coutume d'employer : on n'y voit
« point la fatigue du pointillé; rien de gêné, rien de labo-
« rieux; la touche est libre et la manière large comme celle
« d'un peintre d'histoire; ses têtes sont aussi correctement

« dessinées et ses étoffes rendues avec autant de goût que « de facilité. M. Hall, très jeune encore, montre les plus « grands talents dans un âge où les autres ne donnent en- « core que des espérances et peut être regardé comme le « Van-Dyck de la miniature. » (L'article est de M. Des Boulmiers, ancien capitaine de cavalerie.)

L'éloge est aussi juste que complet. La manière libre du Suédois, sa coquette facilité, son adresse à profiter de la transparence de l'ivoire pour donner l'éclat et la vie aux chairs, en réservant la gouache pour les vêtements et les accessoires, et en laissant de côté le système du pointillé, c'étaient là des qualités brillantes et nouvelles, qui devaient faire paraître bien froid le procédé des miniaturistes ses rivaux. Cette comparaison avec Van-Dyck devait d'ailleurs combler de joie l'artiste qui, dès sa jeunesse, étudiait avec passion les œuvres du maître flamand, et qui conservait soigneusement de précieux dessins et des esquisses de sa main.

Les salons en se succédant vinrent confirmer la réputation de Hall. Il n'envoyait pas seulement des miniatures, mais aussi des portraits à l'huile, des pastels, des émaux. N'est-il pas étrange qu'aucun de ces derniers ouvrages ne soit parvenu jusqu'à nous? Vraisemblablement tout n'a pas péri : mais ce qui existe encore a dû être attribué à d'autres artistes de talent.

Au salon de 1775, le buste de H. Robert, peint au pastel et de grandeur naturelle (hauteur deux pieds, largeur un pied huit pouces), fut considéré comme excellent. Voici ce qu'en dit le *Mercure* (oct. 1775, pages 194-195)... « MM. Hall « et Weiler nous ont aussi fait voir plusieurs têtes en pastel « de grandeur naturelle. Le portrait en pastel de M. Robert, « peintre du roi, peint par M. Hall, est d'une ressemblance « et d'une magie étonnante : il est ainsi que celui de cet « artiste peint d'après lui-même, comparable à tout ce que « nous avons de mieux en ce genre. »

Le successeur de Bachaumont s'exprime ainsi à ce sujet : « Le portrait de M. Robert par M. Hall est mâle et nerveux, « comme le *faire* de cet artiste, quoique simplement en « pastel. Le talent de cet étranger est pour la peinture en « émail et en miniature. Il s'est enhardi cette fois, et s'est « élevé jusqu'aux têtes de grandeur naturelle ; ce qui doit « le perfectionner dans son genre, où il lutte contre M. Pas- « quier... » (Pierre Pasquier, peintre en émail et en miniature, reçu académicien le 27 octobre 1769, vivait encore en 1792.)

Le même critique, au salon de 1773, consacrait les lignes suivantes aux peintres d'émaux : « M. Pasquier, M. Hall et « M. Courtois, peintres en émail, ont chacun des partisans ; « mais le second l'emporte assez généralement par des car- « nations plus animées, des airs de tête plus ressemblants « et des étoffes plus vraies. »

L'exposition de Hall au salon de 1779, fut des plus nombreuses et des plus brillantes. Nous en trouvons encore avec plaisir la preuve dans un passage du *Mercure*, qui témoigne du grand succès de notre artiste auprès du public : « Jamais « on n'a traité la miniature avec autant de liberté de pin- « ceau, avec un si bel effet de couleur et d'une manière « aussi large, j'ai presque dit aussi en grand que l'a fait « M. Hall. Ses petits tableaux ont toute la magie de l'art, « et ses portraits sont dans le genre de l'histoire par les « beaux caractères des têtes, par une ressemblance vivante, « par le choix des positions, par le goût des ajustements et « par l'intelligence des accessoires et des fonds. *Ce maître « a peint avec un égal succès en huile, en pastel, en émail, « en miniature.* Il a exposé cette année une collection très- « brillante dans ces différents genres de peintures où les « tons de sa couleur sont portés au même degré d'énergie. « Que ne pouvez-vous avoir sous les yeux le portrait de « Voltaire, peint d'une vérité frappante, dans le jour le « plus convenable, avec tout le feu et l'âme que ce grand

« homme mettoit dans ses regards et sa physionomie. »

C'est au mois de mars ou d'avril 1778, que dut être peint le portrait de Voltaire. Hall venait à la même époque de faire celui de madame Lebrun, alors si belle et si jeune, en même temps que si habile artiste. Le passage que Mme Lebrun consacre dans ses mémoires à ce souvenir, est trop flatteur pour que nous puissions l'omettre... : « Hall, le plus habile « peintre en miniature de cette époque, venait de finir mon « portrait. Ce portrait était extrêmement ressemblant, et « Hall étant allé voir Voltaire, le lui montra. Le célèbre « vieillard, après l'avoir regardé longtemps, le baisa à plu- « sieurs reprises. J'avoue que je fus très flattée d'avoir reçu « une pareille faveur, et que je sus fort bon gré à Hall « d'être venu me l'affirmer. »

Hall avait épousé, dès 1771, Mlle Gobin, fille d'un riche négociant de Versailles, qui lui apporta une jolie dot et lui donna quatre enfants. Mais Mme Hall, tout en adorant son mari, ne savait pas lui faire apprécier le toit conjugal. Ses goûts et ses habitudes étaient d'ailleurs l'opposé des goûts de Hall. Elle aimait le monde, les soirées brillantes, le jeu: lui, au contraire ne se plaisait que dans la retraite ou à la campagne; il était grand chasseur, et s'enfermait volontiers avec quelques amis pour faire de la musique. Plus Mme Hall se montrait exigeante et difficile, plus son mari était disposé à prendre ailleurs des distractions. Il disparaissait quelquefois pendant des semaines entières, laissant ses travaux commencés, négligeant ses rendez-vous et ses affaires. Les clients, qui étaient nombreux, finissaient par se lasser et allaient chercher un peintre moins inexact.

Tout cela ne contribuait pas à mettre de l'ordre dans le ménage, et, malgré les générosités de M. Gobin qui ouvrit deux ou trois fois sa bourse en temps opportun, Mme Hall apercevait parfois au seuil de son logis la désagréable silhouette des huissiers.

M. Gobin mourut en 1787, et la liquidation de sa fortune

fut des plus malheureuses. Grâce aux assignats, grâce au désordre de ces temps, ce qui lui restait s'en alla en fumée. Hall se trouva donc seul avec sa famille à soutenir, et son talent pour toute ressource. Ce talent était toujours très grand et très recherché, et les comptes publiés par M. Villot montrent que, tout en ne travaillant qu'à ses heures, il gagnait par an de 20 à 25,000 livres.

Il est évident pour nous que le malheur de ces années agitées n'eût influé que passagèrement sur les profits du miniaturiste. Il aurait eu, comme tout le monde, des moments durs à passer, et sa clientèle eût changé sans aucun doute ; mais il n'était nullement l'ennemi des idées nouvelles et son intérêt eût dû lui conseiller de ne pas quitter la France. Soit qu'il fût pris de peur, soit qu'il voulût rappeler au roi de Suède les promesses et les offres que ce prince lui avait prodiguées lors de son séjour à Paris, soit enfin qu'il espérât gagner de grosses sommes à l'étranger, il partit en mai 1791. Le premier résultat de son absence fut de le faire inscrire sur la liste des émigrés, et de mettre par conséquent sa femme et ses enfants, restés à Paris, dans une position très difficile.

Il fit d'assez nombreux portraits à Spa, à Aix-la-Chapelle, à Maëstricht, et put même envoyer à sa femme une première somme de 1,200 livres. Mais il ne rencontra pas le roi de Suède, qu'il avait espéré trouver à Aix, et l'année suivante (15 août 1792) le coup de pistolet d'Ankastroëm vint anéantir toutes les espérances qu'il pouvait avoir de regagner l'aisance et la fortune dans son pays natal. Il songea à revenir auprès des siens, ou à s'établir définitivement en Hollande, ou même à passer en Angleterre, pays où il eût trouvé à faire bien des portraits largement payés, mais le temps passait sans amener de changements favorables. Il tomba malade, et, après quelques mois de souffrance, vint mourir assez misérablement à Liège, chez un chirurgien français qui s'y trouvait établi, et l'avait pris en pension.

La réputation de notre artiste fut, on l'a vu, des plus grandes tant qu'il vécut. A sa mort, les charmantes miniatures dues à son pinceau furent recueillies par quelques artistes spéciaux, ou par un petit nombre d'amateurs, qui les conservaient avec un soin jaloux. Mais peu à peu le nom de Hall vint à grandir ; ses œuvres furent chaque jour plus recherchées, et depuis trente ou quarante ans, sa célébrité est sortie du cercle où elle se renfermait d'abord, pour se répandre dans le public.

Comme au temps du *Mercure de France* et de Mme Lebrun, Hall passe aujourd'hui, à juste titre, pour l'artiste le plus original, le plus vrai, le plus séduisant, parmi tous ceux qui ont cultivé le même genre. Saint, peintre de portraits bien connu, dont le présent volume contient la notice biographique, avait la plus grande admiration pour le talent de Hall, et avait acquis une *trentaine* de ses œuvres. Il les étudiait sans cesse, et aimait en travaillant à en avoir une près de lui. Lors de sa vente, en 1846, les miniatures du Suédois furent chaudement disputées : de simples bustes de femmes furent payés jusqu'à 400 et 500 francs, un portrait un peu plus grand, contenant trois figures en pied, monta à 1,100 francs, enfin une miniature ovale n'ayant que dix centimètres de hauteur, et représentant à mi-corps les portraits de Mme Hall, de sa sœur et de sa fille, fut portée à 790 francs. Ces prix, nous nous le rappelons fort bien, paraissaient déjà quelque peu exagérés, et cependant ils furent bien vite dépassés. M. Daugny qui avait acheté chez Saint le portrait de Mme Hall et de sa sœur, dont nous venons de parler, étant venu à mourir en 1858, ce petit chef-d'œuvre fut remis en vente et porté au prix élevé de 4,900 francs. La progression était énorme sans doute, mais il est vraisemblable que, si depuis cette époque elle a été soigneusement garantie, comme elle le méritait, de l'humidité et de la lumière, la mince feuille d'ivoire peinte par Hall n'obtiendrait pas aujourd'hui un prix moindre.

Le portrait du prince de Conti, que possède le musée du Louvre, est, ce nous semble, un des meilleurs de l'artiste, et peut être cité à l'appui de l'éloge que lui décernait le *Mercure de France*, pour son talent de *faire grand* en de si petites proportions. La figure entière est posée et dessinée avec autant de naturel que de fermeté. La tête respire, et si on la regardait avec un verre grossissant, elle ferait l'effet d'une étude peinte dans l'école de Rubens.

Huet (Jean-Baptiste), *peintre et graveur à l'eau-forte, né à Paris en* 1746, *mort à Paris en* 1811.

Voir n° 789.

Il fut élève de J.-B. Leprince, et se fit connaître comme peintre d'animaux. Il fut reçu de l'Académie en 1769 et donna pour sa réception un tableau représentant un bouledogue attaquant des oies sauvages, qui, exposé au salon de cette même année, décore aujourd'hui le château de Meudon.

Il envoya de nombreux tableaux et dessins à tous les salons qui suivirent, jusqu'en 1787. Après avoir d'abord suivi le genre d'Oudry, que rappelle son tableau de réception, il se mit à imiter Boucher et fit un grand nombre de pastorales dans ce goût si recherché, sans se donner la peine d'y ajouter quelques figures nouvelles ou quelques détails pris sur la nature. C'est toujours la même bergère à demi-nue, couchée ou assise près de son berger, gardant des moutons ou des chèvres de fantaisie. C'est l'éternel et galant trumeau, toujours gai et agréable aux yeux.

Il en fit un grand nombre et paraît avoir été en vogue. Nous trouvons, dans les *Archives de l'art français* (IV, 200), une lettre curieuse qu'il écrit à un amateur du temps qui lui avait demandé quatre tableaux d'après Berchem. Après avoir examiné les estampes qui doivent lui servir pour la composition, en raison du grand nombre de figures

et d'animaux qui s'y trouvent et de la nécessité où il sera de faire les figures et les draperies d'après nature, il déclare qu'il lui est impossible de demander moins de 1500 livres par tableau. Ce prix est élevé pour l'époque, 1786, et donne à penser que ses ouvrages se vendaient facilement.

Aux salons de 1800, 1801, 1802, J.-B. Huet exposa encore. Mais le goût du public était changé. Les bergères n'étaient plus de mise, et les études d'animaux qu'il envoyait, faites d'après nature, n'avaient probablement plus le même succès que ses pastorales d'autrefois, peintes de pratique.

Il a gravé une quarantaine de pièces à l'eau-forte, dont quelques chasses d'après Oudry. Dans le *Catalogue Paignon-Dijonval,* nous trouvons près de quatre-vingt-dix estampes gravées d'après ses compositions. Plusieurs de ces estampes sont exécutées dans le goût du dessin par Demarteau et autres.

Isabey (Jean-Baptiste), *peintre de portraits en miniature, en émail et sur porcelaine, dessinateur, lithographe, né à Nancy le* 11 *avril* 1767, *mort à Paris le* 18 *avril* 1855.

Voir nos 790 et 1315.

Venu à Paris au moment où la France allait entrer dans la période la plus agitée de son histoire, cet artiste, grâce à ses talents variés, grâce à la gaieté et à l'agrément de son caractère, sut se faire bien venir des divers gouvernements qui se succédèrent, non sans troubles et sans violence, à des intervalles rapprochés. Tous ces pouvoirs, si opposés d'origine et de tendance, s'accordèrent en un point, la faveur dont ils se plurent à faire jouir pendant plus de soixante ans le célèbre J.-B. Isabey.

Il avait à Nancy reçu des artistes Claudot et Girardet des leçons de miniature, de paysage, de perspective. Lorsqu'il arriva à Paris en 1785, il n'était âgé que de dix-huit ans.

Dépourvu de toutes ressources, il se mit à peindre pour des tabletiers, des couvercles de tabatières ou des boutons d'habit. Il trouvait aussi de temps en temps quelque miniature à faire, et cherchait à se perfectionner par des études sérieuses. Il avait d'abord espéré se faire recevoir dans l'atelier de Dumont, peintre en miniature de la reine; mais celui-ci, ne voulant pas d'élèves, se contenta de lui donner quelques conseils, et Isabey, sans renoncer à ces petits ouvrages qui le faisaient vivre, entra avec joie dans l'atelier de David, où de sévères et utiles leçons l'attendaient.

Sa bonne fortune l'avait mis en rapport avec le marquis de Serent, gouverneur des enfants de France, qui le choisit pour faire le portrait des jeunes ducs d'Angoulême et de Berry, fils du comte d'Artois. La reine vit et agréa cet ouvrage, et lui commanda son propre portrait, en lui confiant comme modèle une miniature de Sicardi, et en consentant à donner au jeune artiste, à titre de supplément, une séance pour quelque modification de costume.

Le voilà donc admis et lancé à Versailles, où sa gaieté et son esprit lui faisaient trouver faveur. Déjà, il pouvait croire à son avenir et espérer de se faire à la cour le sort le plus brillant, lorsque la Révolution éclata.

Il fallut se tourner d'un autre côté, et le travail vint en aide à Isabey. Un éditeur vint lui demander les portraits des membres de l'Assemblée constituante. Il en fit ainsi plus de deux cents à 6 francs pièce (1). Le gain était des plus

(1) Nous empruntons ce détail aux mémoires mêmes d'Isabey (cités par M. E. Taigny). Mais nous devons remarquer que si Isabey fit effectivement plus de deux cents de ces portraits, ils ne furent pas tous employés par l'éditeur. Nous avons trouvé à la Bibliothèque impériale le recueil en question; il forme trois volumes in-4°, et l'on n'y voit que quatorze ou quinze profils gravés d'après Isabey.

En voici le titre : Collection complette des portraits de MM. les « Députés à l'Assemblée nationale de 1789. A Paris, chez le sieur « Dejabin, marchand d'estampes et éditeur de cette collection, place « du Carrouzel, n° 4. »

modestes, mais suffisait au moment présent. Puis, la réputation du jeune peintre s'étendait, et il trouvait ailleurs des portraits dessinés et des miniatures qui lui étaient vraisemblablement mieux payés que ceux de son éditeur. C'est ainsi que Mirabeau, Barrère, Saint-Just, Collot-d'Herbois, Couthon, vinrent successivement poser devant lui.

Les dessins et les miniatures qu'Isabey exposa aux salons de 1793, 1795, 1796, eurent le plus grand succès. Il avait adopté pour ces dessins une méthode de crayon estompé produisant un effet vigoureux, dans le goût des estampes en manière noire, et ce genre nouveau fit fureur. M. Delécluze (*Journal des Débats* du 27 avril 1855) rapporte que pour parvenir à voir ceux du salon de 1795, il faillit être étouffé.

Sous le Directoire et le Consulat, la position d'Isabey ne put que s'affermir et s'améliorer. Il n'était pas seulement le dessinateur à la mode, il était aussi homme de plaisir et de bonne compagnie. Il portait avec succès le costume des *Incroyables :* c'était un patineur habile, un danseur de premier ordre, un comédien de salon recherché pour les charades et les impromptus, toujours prêts à organiser une fête, à inventer une décoration de théâtre ou de boudoir, ou à dessiner un costume. Il était au nombre des habitués de la Malmaison, et c'est pendant l'un de ses séjours dans ce lieu

Les différents artistes qui, avec Isabey, ont dessiné cette longue suite de portraits sont : Godefroy, Perrin, Labadye, Moreau, Gros, Turlure, Barbier, Mulard, Duval, Courbe, A. Delorme, J.-B. Massard...

La Bibliothèque possède, outre le recueil gravé, plusieurs volumes de portraits de députés, provenant aussi du sieur Dejabin. Ces volumes ne comprennent également qu'un petit nombre de dessins d'Isabey. Il est bien possible que la grande faveur qui vint, vers la fin du siècle, s'étendre sur les moindres ouvrages de notre artiste, ait tenté l'éditeur et l'ait engagé à se défaire séparément de la plus grande partie des portraits dus à son talent.

de délices et de repos, si aimé du Premier Consul, qu'il fit, d'après nature, mais sans faire poser son modèle, ce portrait, toujours vrai, populaire et recherché, de Bonaparte en pied, se promenant les mains derrière le dos.

A l'avènement de l'Empire, Isabey se trouvait le mieux placé pour recevoir les commandes et les faveurs. Il fut chargé, lors du sacre (2 décembre 1804), non seulement de dessiner les costumes des grands personnages et de les faire exécuter, mais aussi d'arrêter à l'avance et de faire comprendre à chacun de ceux qui devaient y prendre part, l'ensemble et les évolutions diverses de cette grande cérémonie : tâche doublement difficile, dont il se tira avec son activité et son adresse habituelles, et dans laquelle il fut efficacement aidé par les architectes Percier et Fontaine, ses amis. Il fut récompensé par le titre de *Dessinateur du cabinet et des cérémonies*, titre qu'il avait bien gagné. Il fut aussi nommé, dès 1805, premier peintre de l'Impératrice.

Lorsque l'on réunit en volume les dessins du sacre et qu'on les fit graver, on lui donna la direction de l'ouvrage entier. Les sept grandes compositions et tous les costumes sont de sa main, et furent exécutés à loisir après 1804. Les fonds d'architecture sont de Fontaine ; les vignettes emblématiques sont dues à Percier.

Il serait impossible de donner une idée de la vogue dont jouissait alors notre artiste, et de la quantité innombrable de portraits peints en miniature, dessinés au crayon ou lavés d'aquarelle, qu'on lui demandait. Son atelier avait été transformé en temple des arts, suivant le goût du jour, par Percier et Fontaine, qui ont consacré à en reproduire les ornements plusieurs planches de leur volume des *Décorations intérieures*. Cet atelier était le rendez-vous des plus grands personnages français ou étrangers, qui voulaient, à l'imitation de l'Empereur, de l'Impératrice, du pape Pie VII, avoir leur portrait de la main d'Isabey. Qui ne connaît ces miniatures ou ces aquarelles d'un ton fin et clair, d'une touche

légère et transparente, ces têtes de femmes coquettement entourées de voiles de gaze qui semblent parfois, comme les cheveux, un peu trop voltigeants? Les costumes sont gracieux et pittoresques, les carnations fraîches et colorées.

Il fit, en 1804 et 1806, deux grands dessins représentant *Napoléon visitant à Rouen la manufacture des frères Sevenne*, et *à Jouy la manufacture d'Oberkampf*. Ces deux ouvrages, conservés au musée de Versailles, et que l'on pourrait appeler des miniatures colossales à la sépia, sont habilement composés et fermement dessinés. Chaque figure a un cachet individuel bien caractérisé, et l'habile élève de David s'y fait sentir à côté du successeur de Dumont et de Sicardi. Nous avons les mêmes éloges à donner à la composition si animée et si vivante de la *Revue du premier Consul*, dont le Louvre possède le croquis original.

Au salon de 1810 parurent les portraits de l'Empereur et de la nouvelle impératrice Marie-Louise, portraits si souvent répétés par l'artiste et par ses élèves. En 1812, Isabey exposa une grande peinture sur porcelaine, exécutée d'après un dessin de Percier et représentant *Napoléon entouré de ses maréchaux*.

La première Restauration qui pouvait renverser la fortune d'Isabey, vint, au contraire, au-devant de lui. Il était le maître de dessin de Marie-Louise, et songea d'abord à la suivre hors de France; mais, heureusement pour lui, ce projet n'eut pas de suite, et il n'eut pas longtemps à se plaindre de la perte de sa position et de l'interruption de ses travaux. Le prince de Talleyrand, qui partait pour le congrès de Vienne, l'attacha à son ambassade et l'emmena avec lui.

Ce séjour à Vienne fut un triomphe pour notre miniaturiste. Il eut à peine le temps de suffire à satisfaire les empereurs, les rois, les princes qui venaient poser chez lui; il travaillait en même temps au dessin représentant une *Séance du Congrès*, dessin excellent, pour lequel il sut

trouver, malgré les difficultés de tout genre, l'ordonnance la plus heureuse et la plus naturelle. Il venait de le terminer, quand on apprit le débarquement de l'Empereur à Cannes!

En 1817, il exposa son dessin du Congrès, et la grande aquarelle représentant l'*Escalier du Musée*, et obtint le plus éclatant succès, ainsi qu'en témoigne une lettre de M. de Forbin, publiée dans les *Archives de l'Art français* (t. IV, p. 108). Le dessin du Congrès est bien connu par l'estampe de Godefroy. Malheureusement, l'original passa en Angleterre avec la *Table des Maréchaux* et la *Revue du Premier Consul.*

Le roi Charles X rendit à Isabey sa position de dessinateur du cabinet, et le nomma officier de la Légion d'honneur. (Il était chevalier depuis la création.) Le roi Louis-Philippe, également plein de bienveillance pour lui, lui donna un logement à l'Institut et le titre de conservateur honoraire des musées. Les livrets des salons de cette époque mentionnent de nombreux portraits des princes de la famille d'Orléans. Car il travaillait toujours, malgré son âge avancé; et ses aquarelles, d'un ton plus ardent qu'autrefois, mais moins vraies et moins fines, étaient toujours recherchées. Le salon de 1841 fut le dernier auquel il envoya des ouvrages de sa main.

Il était toujours homme du monde et vécut sans infirmités jusqu'à l'âge de quatre-vingt-huit ans, causeur intéressant et plein de souvenirs, partout accueilli et fêté. Il fut nommé commandeur en 1853.

Telle fut cette longue vie, si bien remplie. Isabey l'a racontée lui-même dans des mémoires dont certains passages ont été publiés par M. Edmond Taigny (*Isabey, sa vie et ses œuvres*, in-8°, 1859). Il eut un véritable chagrin, un seul sans doute : celui de ne pas être de l'Institut. Les peintres en miniature sont, par un accord tacite (car nous ne croyons pas qu'il existe à cet égard un règlement formel), exclus de

ce corps illustre. Mais Isabey n'était pas seulement habile miniaturiste; c'était en même temps un dessinateur fort distingué, et il ne paraît pas que l'auteur des compositions du *Sacre* et du *Congrès de Vienne* eût été déplacé parmi les peintres.

N'oublions pas de mentionner, en terminant, quelques paysages et quelques caricatures exécutés par notre artiste, sur pierre lithographique, d'un crayon léger et spirituel.

La Fage (Raymond de), *dessinateur et graveur à l'eau-forte, né à l'Isle en Albigeois en* 1656? *mort à Lyon en* 1684?

Voir nos 793 à 797.

La Fage, fils d'un notaire de village, manifesta dès sa plus tendre enfance une véritable passion pour le dessin. Dès qu'il fut en état de tenir la plume, il passait toutes ses journées à griffonner des figures de son imagination. Son père ne pouvant le détourner de cette habitude finit par le maltraiter, et l'enfant se réfugia à Toulouse. Il entra d'abord chez un chirurgien et y put dessiner tout à son aise des squelettes. Il se présenta ensuite chez Jean-Pierre Rivalz, qui, étonné de ses heureuses dispositions, l'accueillit avec bonté. Il partit au bout d'un an pour Paris avec Antoine Rivalz, mais revint bien vite à Toulouse.

Un ami des arts, M. Foucault, intendant de Montauban, lui fournit les moyens d'aller à Rome. Il y resta pendant trois années et y fit, dit Mariette, « des progrès surprenants. Il y « remporta le prix du dessin, et l'on conserve encore dans « l'Académie de Saint-Luc le dessin qui lui mérita cet hon- « neur. Tout Rome en fut étonné; lorsqu'il fut exposé, « bien des gens le prirent pour estre de Michel-Ange et il « n'en étoit pas indigne, même au sentiment des Italiens... » (*Abecedario*, III, page 35.)

Carle Mariette et le Bernin admirèrent le jeune prodige, et

lorsqu'il revint de Rome à Paris, les curieux recherchaient déjà ses dessins. On préférait surtout ceux qu'il faisait au premier coup et au courant de la plume. « Ses plus beaux « dessins se faisoient dans le cabaret; là, il ne se nourris- « soit que d'ail et de viandes salées. M. Bourdaloue » (l'un des premiers amateurs de ce temps) « qui étoit fort curieux « de ses dessins et qui le payoit pour en faire à un louis par « jour, étoit quelquefois obligé de l'y suivre. » (Mariette.)

Un contemporain cité par M. de Chennevières (tome II des *Peintres Provinciaux*) nous donne de La Fage un portrait qui s'accorde avec celui de Mariette : « C'était un « petit homme, camard, noireau; il avait la mine assez « basse, il avait une grande imagination et beaucoup de « mémoire. Il aimait les viandes salées et le vin, et il au- « rait préféré des sardines à des perdrix. »

Jean vander Bruggen, marchand d'estampes, qui avait pour La Fage une grande admiration, l'emmena avec lui dans un de ses voyages à Bruxelles, et Houbraken raconte l'ébahissement avec lequel les peintres de cette ville le virent, sur la demande de l'un d'eux, dessiner, sans s'arrêter, le sujet de Pharaon se noyant avec son armée dans la mer Rouge. « Il esquissait un bras ici, là une jambe, ici une tête, là un « pied, dans le lointain quelques traits ou groupe de figures, « et puis il revenait sur le devant, tellement qu'en un mo- « ment tout le papier était rempli ou plutôt semé de parties « et de morceaux de figures humaines et de chevaux; enfin « de ce chaos on vit naître un dessin bien ordonné et exé- « cuté avec art, et cela dans le temps de deux heures, entiè- « rement fini à leur grand étonnement... »

Mariette dit encore : « La Fage estoit si pratique de des- « siner, qu'il lui importoit peu par où il devoit commencer « pour dessiner une figure; quelquefois il commençoit par « un orteil du pied; d'autres fois par le nombril... Il a aussi « souvent proposé qu'on lui donnât cinq points fixes, et il « s'engageoit de dessiner dans l'étendue de ces cinq points

« une figure, de façon que la tête, les deux mains et les deux « pieds se trouvassent placés à chacun des points nommés. « M. Crozat lui a vu faire cette expérience. »

On est toujours, quoi qu'on fasse, de son temps. Notre Mariette, si sévère d'habitude et si pénétrant, nous en donne bien la preuve. Les applaudissements que soulevaient les exercices acrobatiques de La Fage trouvaient de l'écho chez un juge aussi éclairé. Nous rencontrons cependant dans ses notes un passage moins élogieux qu'il convient de citer : « Le principal mérite de La Fage est d'avoir dessiné avec « liberté et avec franchise, et de bon goût en même temps; « mais il était borné et jamais il ne sut composer. Ce sont « de belles académies placées sans choix... »

La Fage alla vers 1683 (?) exécuter quelques travaux à Toulouse pour M. de Fieubet. Il revint ensuite à Paris, et bientôt après voulut retourner en Italie. — Mais des débauches de toute sorte avaient altéré sa santé. Il n'alla pas plus loin que Lyon, et y mourut âgé seulement de 28 ans, si les dates que nous puisons dans Mariette sont justes.

Les curieux se disputèrent ses dessins et ses moindres griffonnements. Crozat les aimait avec fureur. Il n'en avait pas réuni moins de trois cents, les plus beaux que La Fage eût faits, il est à peine besoin de le dire. Ne voyait-il donc pas à quel point le feu en était factice et l'inspiration monotone?

Avec le temps, la grande réputation du brillant dessinateur commença à s'amoindrir. Car le temps est impitoyable pour ces lauréats de la pratique : il a bien vite fait de ternir et d'arracher feuille à feuille les couronnes tressées par l'admiration surexcitée des contemporains. Ceux qui les voient exécuter leurs tours de force, prennent volontiers la facilité pour le génie. C'est confondre une source vive, pure, capricieuse, avec un robinet d'eau tiède.

L. Cambiaso, G. Vasari étaient d'autres hommes que La Fage. Ils ont décoré des palais et des églises, et, parmi tant

de travaux, quelques peintures de bon goût, quelques dessins heureux conserveront leur nom. Mais qu'est devenu tout le fatras dû à l'exubérance de leur plume? Pour l'équitable postérité, le temps plus ou moins long consacré à une œuvre n'est rien. Et d'ailleurs quelle différence ne fait-elle pas entre ces maîtres dont chaque tableau est un monument, dont chaque coup de crayon est une trouvaille nouvelle, et ceux dont le bagage presque tout entier est destiné à la grande mer de l'oubli!

La Fage a gravé quelques eaux-fortes qui ont les mêmes qualités et les mêmes défauts que ses dessins. M. Robert-Dumesnil en a cité vingt et une dans son tome II. Jean van der Bruggen, dont nous avons parlé plus haut, a publié en 1689, d'après son auteur favori, une suite de planches gravées avec soin par Ertinger, Vermeulen, C. de la Haye, G. Audran, C. Simonneau.

Nous avouerons en terminant, que nous ne saurions partager la prédilection des contemporains de La Fage pour ses dessins faits au premier coup. Nous n'y voyons que le dévergondage d'une main superficielle, et nous préférons certains croquis plus étudiés et moins ambitieux. Nous citerons de ce nombre une suite de frises demi-circulaires, destinées à des éventails, que possède le Musée du Louvre et qui nous paraissent fort agréables.

Lagneau *ou* **Lanneau**, *peintre en crayon et au pastel, travaillait au commencement du* XVIIe *siècle.*

Voir nos 798 à 807.

Tout au rebours de tant d'artistes dont la biographie est connue et dont on ignore les œuvres, Lagneau, que les historiens ont oublié, a vu, grâce à une exception particulière et par le seul effet de la tradition, ses portraits dessinés conserver jusqu'à nos jours leur véritable attribution. Sa manière uniforme et un peu grossière l'a sauvé sous ce

rapport. Il n'est pas un amateur qui, en voyant ces grosses têtes lourdement crayonnées de rouge ou de noir, estompées de fusain et parfois retouchées au pastel, ne dise du premier coup : Voilà un Lagneau.

Les comptes eux-mêmes et les registres des paroisses sont muets sur son compte. Pas un détail, pas une date ! En ouvrant pour ainsi dire au hasard ces registres au commencement du XVIIe siècle, on rencontrera les diverses dynasties d'artistes bien connus de tous : les Quesnel, les Du Monstier, les Bobrun... Mais pas une mention de celui qui nous occupe. Nous avons trouvé bien des Laigneau, mais nulle part le *maître peintre* que nous cherchions. Les archives protestantes ou les chroniques provinciales donneront peut-être quelque jour le mot de cette énigme.

Lagneau vivait évidemment à la même époque que Daniel Du Monstier. Ce sont les mêmes personnages, pris peut-être dans une classe un peu inférieure. Les physionomies sont moins élégantes, les accessoires sont plus simples. Il travaillait vraisemblablement à bas prix et pour la petite bourgeoisie.

Marolles qui ne négligeait aucun artiste, même les plus humbles, et qui nous a conservé des centaines de noms à tout jamais inconnus, nous apporterait quelque lumière, si son ouvrage en prose sur les arts avait vu le jour. « Cet « ouvrage est tout prêt, » disait-il en 1672 « et celuy ou ceux « de messieurs les libraires qui voudront se charger de son « édition n'auront plus qu'à se donner la peine de nous le « demander. » Regrettons une fois de plus la réserve très justifiée que les libraires ont montrée en cette affaire, et contentons-nous du *Livre des Peintres*. Dans le chapitre qui a pour titre : « Autre addition concernant les crayons et les « dessins à la main », nous trouvons ce qui suit :

.....

« Lanneau n'y faisoit pas bien des choses à fond.
« Mais tout de fantaisie en diverse posture.

Dans son catalogue de 1666, le même Marolles cite sous le n° CCLII (page 129) un volume de crayons de *Lagneau*, et il ajoute : il y en a 192.

Après avoir vendu au Roi en 1667 sa première collection, Marolles se hâta d'en réunir une seconde, dont il dressa l'inventaire en 1672, et qui contenait plus de 100,000 estampes, en même temps que 10 ou 11 mille dessins. Le dénombrement des auteurs de ces dessins tient une page et demie, et se termine ainsi : *Lanneau et autres.*

Mariette connaissait aussi Lagneau, quoiqu'il ait oublié de lui consacrer, dans son *Abecedario*, une petite mention, et quoique les dessins du pauvre peintre en crayon ne lui aient pas paru dignes de figurer dans son superbe cabinet. Mais il le place en bonne compagnie dans son catalogue de la collection Crozat : n° 961, page 112 : « Vingt-deux des-« sins de portraits en pastel, par Daniel Dumonstier et « Lagneau. »

Ces brèves citations, les seules que nous puissions rapporter, paraissent indiquer que l'on ne faisait pas grand cas de l'artiste. En effet, avouons-le, ses crayons sont souvent médiocres. On en rencontre quelquefois des volumes entiers. Celui qui appartenait à Marolles se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque, et ne contient guère que d'informes caricatures.

Et cependant tout n'est pas à dédaigner chez Lagneau. Par moment il sait soigner sa touche et dégrossir sa manière, et alors, quoique toujours facilement reconnaissable, il marche presque de pair avec Daniel Du Monstier. Parmi ses bons ouvrages, nous pouvons compter ceux exposés au Louvre et décrits dans le présent catalogue. M. Gatteaux possède aussi de sa main un excellent portrait d'Henri IV.

La Tour (Maurice-Quentin de), *peintre de portraits en pastel, né à Saint-Quentin le* 5 *septembre* 1704, *mort à Saint-Quentin le* 17 *février* 1788.

Voir nos 813 à 823.

Comme la plupart des artistes célèbres, La Tour manifesta dès l'enfance un goût très vif pour le dessin; comme eux, il vit ses inclinations contrariées par sa famille. Son père, qui était chantre de paroisse, voulait bien que son fils devînt ingénieur, mais il ne voulait pas d'un peintre. Il fit si bien que le jeune homme, à bout de patience, quitta la Picardie et vint à Paris, où, après quelques essais infructueux pour trouver un maître, il entra dans l'atelier de Spoède.

Spoède, dit Mariette que nous croyons sur parole, était un peintre tout à fait médiocre, mois un galant homme. Il aida de son mieux La Tour qui travaillait avec opiniâtreté. Spoède devait d'ailleurs posséder tout au moins une bonne pratique. Il était recteur à l'Académie de Saint-Luc, et son nom devait avoir quelque notoriété. Ce dont avait besoin son jeune élève, c'était moins une direction élevée que certaines connaissances et certaines habitudes techniques. Car le talent et le caractère de La Tour était avant tout d'être original, de copier la nature à sa guise ; et un peintre plus habile et plus dominateur lui eût peut-être été moins utile.

Nous possédons d'ailleurs peu de détails sur ces commencements : comment La Tour se trouva-t-il entraîné à renoncer à la peinture à l'huile pour adopter exclusivement le pastel? Est-ce réellement, comme on l'a dit, à cause de la faiblesse de sa constitution? Quelle époque devons-nous assigner à son séjour à Reims et à Cambray, dont a parlé M. Bucelly d'Estrées, l'un de ses biographes (*Mémoires de la Société académique de Saint-Quentin*, 1834-1836)? Nous ne saurions répondre à ces questions. Nous savons seulement par un contemporain de l'artiste, par Mariette dont le témoignage doit inspirer toute confiance, que La Tour fit un

voyage à Londres, et qu'à son retour il s'annonça comme peintre de portraits : « Il les faisoit au pastel, y mettoit peu « de temps, ne fatiguoit point ses modèles ; on les trouvoit « ressemblants ; il n'étoit pas cher. La presse étoit grande ; « il devint le peintre banal. » Tout en travaillant ainsi pour vivre, il sut profiter de quelques conseils d'ami donnés par Louis de Boulogne et par Restout, et redoubla d'efforts pour atteindre au point de perfection qu'il cherchait. Vers 1737, époque où il fut agréé à l'Académie, ce but était atteint, il tenait sa palme et son rêve, et, comme il aimait à le dire, son talent était à lui.

Le premier salon où La Tour exposa fut celui de 1737. Il avait envoyé deux pastels : le portrait de Mme Boucher et son propre portrait. La sensation fut grande et ne fit que s'accroître aux salons suivants. On était émerveillé de ce coloris si vigoureux et si vrai, de ces ressemblances saisissantes, des idées piquantes et ingénieuses que présentait chaque nouveau portrait. L'artiste ne s'inspirait d'aucune école : il ne tenait à aucun maître ancien ou moderne ; la nature était son seul guide et son seul but. Il savait la saisir et la rendre avec une réalité que le pastel n'avait jamais fait soupçonner, que la peinture à l'huile avait rarement atteinte. Qu'il s'agît d'une femme jeune et gracieuse ou d'un vieillard chargé de rides, d'un philosophe ou d'un artiste, d'un prince ou d'un magistrat, il trouvait la pose la plus juste et la plus convenable, les détails et les accessoires faits pour le sujet, et se tirait en maître de toutes les difficultés. La jeunesse et la beauté faisaient valoir la fraîcheur et l'éclat de sa palette : les portraits d'hommes sérieux, savamment composés, mettaient en relief la pénétration de son esprit ; tous témoignaient d'un dessin exact et sûr, d'une originalité véritable et d'une surprenante habileté. Il disait de lui-même avec un juste orgueil : « Mes modèles croient que je ne saisis que les traits de « leurs visages, mais je descends au fond d'eux-mêmes à « leur insu et je les remporte tout entiers. » (Tiré du *Ta-*

bleau de Paris, de Mercier, et cité par MM. de Goncourt.)

Ce succès inouï, universel (il était décerné par la foule et ratifié par l'admiration des artistes et des hommes de goût), devait soulever des critiques, qui surgirent, en effet, et qui en devinrent, comme toujours, la confirmation. On ne pouvait méconnaître un talent sans rival; on se rejetait sur le procédé choisi par l'artiste. On reprochait au pastel sa fragilité; on gourmandait le public de son engouement pour un genre que l'on déclarait plus facile et moins sérieux que la peinture à l'huile. Mais ces critiques, plus ou moins intéressées, ne faisaient que raviver l'enthousiasme. La vogue tenait bon, et pendant longues années La Tour fut le héros du salon. Joseph Vernet vint, vers 1750, partager avec lui la faveur prodigieuse du public. C'est devant les tableaux de ces deux maîtres si divers, que l'on se pressait à s'étouffer; c'est à eux que s'adressaient les petits vers du *Mercure*, les dithyrambes exaltés de Bachaumont et de Diderot. Greuze lui-même était contesté; La Tour et Vernet ne soulevaient que des cris d'enthousiasme.

Le *Mercure* de septembre 1737, en parlant des deux premiers portraits envoyés au salon par l'auteur, dit simplement : « Ces deux morceaux faisoient un grand effet. » — En 1738, La Tour avait envoyé le portrait de Restout, qui fut, plus tard, son morceau de réception à l'Académie, et trois autres pastels. L'admiration du *Mercure* augmente : « On a été non seulement frappé de la ressemblance parfaite « de tous ces portraits, mais... etc... On ne croit pas que « l'art puisse aller au delà. »

En 1739, même progression : « Nous avons entendu dire à « des curieux du premier ordre et très difficiles à contenter, « que la nature doit être jalouse des ouvrages de M. de La « Tour. En effet, on ne peut pas pousser plus loin l'imita- « tion fine, délicate et ingénieuse. »

L'année suivante (octobre 1740), nous lisons : « Nous « n'entreprendrons point de donner une idée de ces excel-

« lents portraits : les expressions seroient trop difficiles à « trouver, nous rendrons seulement témoignage de l'admi- « ration générale du public et de son étonnement. »

Au salon de 1741, La Tour paraît avec un pastel de 6 pieds 2 pouces de haut, représentant M. le président de Rieu, en robe rouge, assis dans son cabinet. Il y joint deux autres pastels, dont le portrait de Mlle Sallé, non porté au livret. L'enthousiasme du public, traduit par le *Mercure*, ne connaît plus de bornes : « ... Mlle Sallé est dans l'attitude la plus « simple et la plus décente, en habits d'étoffe couleur de « rose, et le tout dans la plus sublime simplicité et la plus « grande vérité. Après ce que nous venons de dire de l'art « inimitable de M. de La Tour, quelles louanges pourrait- « on lui donner qui ne fussent au-dessous de la vérité? Les « vers qu'on va lire et qui nous sont tombés par hasard « entre les mains, nous tireront d'embarras... »

Nous faisons au lecteur grâce de la pièce de vers, mais ces différents extraits étaient bons à rapporter pour traduire l'impression profonde produite par les ouvrages de l'artiste. Citons, pour terminer, un passage du compte rendu du salon suivant (*Mercure* de septembre 1742) :

« Les tableaux dont on vient de parler ont fait un tel effet « dans le salon, qu'ils ont attiré un concours prodigieux « de spectateurs de tout sexe, de tout âge, et même à plu- « sieurs reprises, car on ne pouvoit pas les quitter en les « voyant, et après les avoir quittés, on y revenoit encore. « En sorte que nous ne sommes pas peu embarrassés de « donner ici à nos lecteurs une idée juste de la perfection « de ces ouvrages, dont la parfaite et naïve imitation de la « nature tient du prestige... etc. »

La Tour fit plusieurs fois le portrait du Roi et de la Reine, celui du Dauphin à différents âges, et plus tard celui de la Dauphine. Pour donner une idée de la ressemblance de ces portraits, disons que lorsque Carle Vanloo fit, en 1747, le grand portrait de la Reine, remarquable ouvrage qui se voit

aujourd'hui au Louvre dans les galeries françaises, cet artiste, déjà professeur à l'Académie et jouissant de toute sa réputation, consentit à peindre la tête d'après l'un des pastels de la Tour. C'était rendre un éclatant hommage à la fidélité du pastelliste. « Il n'a presque jamais manqué une ressemblance, » dit de son côté Mariette.

Il fut reçu académicien le 24 septembre 1746, et présenta, pour son morceau de réception, le portrait de Restout, dont nous avons déjà parlé. Il acheva de payer plus tard sa dette à l'Académie par le don du portrait de Dumont-le-Romain. Un brevet du 4 avril 1750 lui donna le titre de peintre du roi. Enfin, l'Académie le promut, en 1751 au grade de conseiller.

La prospérité enfla quelque peu le cœur du vaillant artiste, qui se mit à demander de ses ouvrages un prix extravagant, ou refusait tout net de faire le portrait des gens qui ne lui plaisaient pas. Il devint quinteux, bizarre, tyrannique. C'était au fond un bourru bienfaisant, et ceux qui saisissaient ses bons moments s'en trouvaient bien. Mais le moindre caprice qui survenait, la moindre inexactitude du modèle faisait, sans rémission, abandonner l'œuvre commencée. On eût dit qu'il voulait faire payer à ses clients tous les torts que les fantaisies des gens du monde faisaient parfois subir à d'autres artistes. Car, pour lui-même, il n'eût rien enduré. Il était son seul maître, et pour trouver grâce devant lui on devait s'y prendre avec adresse. Marmontel dit plaisamment, dans ses mémoires, qu'il n'obtint son portrait que par sa complaisance à écouter La Tour, réglant dans ses dissertations les destins de l'Europe. Nous trouvons aussi dans le *Mercure* d'octobre 1753, un passage caractéristique à ce sujet : « Cet artiste, citoyen et philosophe, « donne à l'Europe entière un spectacle dont il nous paraît « qu'on n'est pas assez frappé ; il préfère la consolation de « faire le portrait des hommes illustres à l'avantage de faire « celui des gens opulents. »

Il faisait montre, en effet, de philosophie et de politique, et se trouvait humilié quand on lui parlait peinture. Il se croyait le droit de tout dire, et adressait au Roi lui-même les apostrophes les plus déplacées; on en riait tout en le trouvant mal élevé. Nous omettons à dessein, comme sortant de notre cadre, le récit souvent comique de toutes les brusqueries et incartades de La Tour. On le trouvera dans les livres qui parlent du XVIIIe siècle, dans Mariette, dans la *Biographie universelle*, dans les Notices de M. Bucelly d'Estrées et de M. Desmaze, dans le travail plus récent et plus complet de MM. de Goncourt... Les détails de ces étrangetés ne s'accordent pas toujours. La tradition ou les mémoires du temps auront sans doute arrangé un peu les choses. On n'aura pas craint d'exagérer les célèbres boutades du maître, mais c'est le sort commun, et nous devons nous rappeler le proverbe : « On ne prête qu'aux riches. »

Le portrait de Mme de Pompadour, assise dans son appartement, qui parut au salon de 1755, fut largement payé à La Tour. La marquise lui envoya mille louis d'or (24,000 fr.). Et cependant il eut quelque peine à se contenter et trouvait qu'on aurait dû lui donner le double. — Ce magnifique ouvrage, qui est le principal ornement de la salle des pastels du Louvre, est et restera, croyons-nous, le terme le plus élevé et le plus parfait du genre. Tant que le soleil ou l'humidité n'auront pas dévoré ces couleurs fugitives, tant qu'elles adhéreront à leur fond, le charme sans pareil de la figure principale, le bon goût, l'ingénieuse disposition des accessoires, la complète harmonie de l'ensemble feront de ce portrait le désespoir de tous les pastellistes et de bien des peintres à l'huile.

Avec l'âge, les bizarreries du maître ne firent que s'accroître, et une nouvelle manie vint s'ajouter aux autres. Il redemandait ses anciens ouvrages pour les retoucher, et pris d'une sorte de vertige que nous avons retrouvé chez d'autres artistes de notre temps, se mettait à les retravailler

complètement. Mais l'âge avait affaibli ses yeux et alourdi sa main, et quelques-uns de ses meilleurs morceaux furent ainsi détruits par lui-même. Tel fut le sort du portrait de Restout, qu'il avait donné à l'Académie pour son morceau de réception, et qu'il se fit remettre en 1770. *Quel dommage!* s'écrie Mariette. Du reste, La Tour reconnaît lui-même assez naïvement son tort dans une lettre à Mlle de Zuylen, reproduite par MM. de Goncourt : « J'ai sur le « chevalet le portrait de feu M. Restout, fait et donné à « l'Académie en 1744; j'ai voulu, depuis sa mort, lui té- « moigner ma reconnaissance des grands principes de pein- « ture qu'il m'a communiqués, en remaniant cet ouvrage. « Après avoir fait cent mouvements, on me dit : Quel « dommage! Il y avoit un changement qui se communi- « quoit à ceux qui le voyoient. Je suis encore après et ay « changé jusqu'à ce jour; je ne puis dire quand il sera « fini... Les regrets de l'Académie m'obligent de tâcher de « remettre le portrait de M. Restout à peu près comme il « était. Voilà bien du temps perdu et des efforts *in vanum*. « Mieux que bien est terrible! On ne se corrige pas, puis- « que j'ay tombé dans le cas *plus de cent fois*. » Aujourd'hui ce portrait de Restout se trouve dans les magasins du Louvre. Remanié par la Tour, malmené par l'humidité, il est dans un pitoyable état. La tête seule est encore pleine de vie. Sous les lambeaux de papier qui se soulèvent en partie, on voit d'autres travaux de pastel, d'autres détails recouverts par l'artiste, et vraisemblablement on trouverait plusieurs superpositions du même genre. Le portrait de M. Dumont-le-Romain n'a pas été mieux traité par le temps, et Mariette nous apprend que La Tour l'avait auparavant gâté à plaisir, tout comme celui de Restout.

La Tour n'exposa ni au salon de 1765, ni à celui de 1767; il s'abstint aussi en 1771. En 1773, il envoya quelques pastels, et ce fut la dernière fois. Il vieillissait. Le corps était devenu débile, l'esprit vacillant, mais le cœur était toujours plein de chaleur. Les richesses amassées par son talent

furent en grande partie distribuées par lui-même et de son vivant. Il fonda à l'école des Beaux-Arts de Paris un prix que l'Académie décerne encore tous les ans. Il donna à Amiens une somme de dix mille francs, dont le revenu devait être distribué à l'auteur de la plus belle action ou de la plus utile découverte en Picardie. Mais ce fut surtout sa ville natale qui fut comblée de ses libéralités. Il s'y reprit à plusieurs fois et avec une ardeur croissante, comme s'il avait craint que ses généreuses intentions restassent sans effet. Les sommes que reçut de lui la ville de St-Quentin s'élevèrent à une centaine de mille livres, et furent consacrées à la fondation d'une école de dessin, et de bureaux de secours pour les infirmes, pour les femmes en couche..... Quand, à l'âge de quatre-vingts ans, La Tour fut ramené dans sa patrie, il y trouva une ovation bien méritée. Il fut reçu, au bruit des cloches, par les habitants en habits de fête, ayant à leur tête leurs magistrats, et le soir les maisons furent illuminées. Le vieux peintre passa à Saint-Quentin, dans un doux repos, les quatre dernières années de sa vie.

Son frère qui mourut dix-huit ans après lui, en 1806, voulut ajouter à tant de libéralités. Il avait chargé son exécuteur testamentaire de vendre à Paris toutes les œuvres de La Tour restées entre ses mains, et d'affecter le produit de la vente aux fondations charitables dont il avait doté Saint-Quentin. La vente fut tentée en effet, mais l'heureuse et inconcevable indifférence du public la fit échouer : il ne se présenta pas d'acheteur, et les pastels restèrent réunis. Mais ils furent longtemps comme perdus. Enfin, en 1853, on songea à les tirer de l'oubli. On les remit en lumière ; et aujourd'hui ces portraits, dont plusieurs sont de la plus grande beauté, forment à la ville de Saint-Quentin, un Musée tout spécial que bien des capitales lui envieraient.

« La Tour, dit M. Bucelly d'Estrées, était, en apparence, « d'une complexion faible.... bien pris dans toute sa per- « sonne ; il avait la démarche prompte et décidée. Il portait

« la tête haute, son œil était vif, plein de feu, l'ovale de sa « figure bien pris; des lèvres minces annonçaient un pen- « chant à la critique.... Très recherché dans ses habits, il « était d'une propreté exquise... »

Nous avons eu, il y a quelques années, l'occasion de voir un portrait de La Tour peint par lui-même, à l'âge de quarante ans environ, qui s'accorde singulièrement avec la description de M. Bucelly. Œil vif et malin, bouche un peu dédaigneuse, regard jeté de haut, pose de grand seigneur, habits de luxe, tout s'y trouve. Sous ce portrait, dont la *Gazette des Beaux-Arts* (1er février 1867) a publié une gravure, une main du temps avait tracé l'inscription suivante : SVPER OMNES DOCENTES SE INTELLEXIT.

Était-ce une ironie, ou la simple traduction du regard superbe de l'artiste ? N'avait-on en vue que la supériorité du talent...? Dans quelque sens qu'on la prît, l'inscription était bonne, et s'appliquait parfaitement à l'un des peintres les plus brillants et les plus originaux de notre XVIIIe siècle.

Lépicié (NICOLAS-BERNARD), *peintre, né à Paris le* 16 *juin* 1735, *mort à Paris le* 14 *septembre* 1784.

Voir n° 983.

Fils de B. Lépicié, graveur et historiographe de l'Académie, N.-B. Lépicié étudia la peinture sous la direction de C. Vanloo. Il fut agréé à l'Académie en 1764, et reçu académicien, comme peintre d'histoire, en 1769. Son tableau de réception représentait l'éducation d'Achille. Il se trouve aujourd'hui au château de Vincennes.

Il exposa aux divers salons qui se suivirent de 1765 à 1783. Ses premiers ouvrages étaient de grandes compositions historiques, et il ne laissa pas de produire plusieurs tableaux du même style à chaque salon. Il y joignit, en 1767, une peinture de genre que le livret désigne sous le titre de : « *Tableau de famille.* »

Ce tableau eut un grand succès auprès du public, et fut violemment attaqué par Diderot, qui s'indignait qu'on le comparât aux compositions de Greuze. Mais l'artiste avait été sensible à la faveur du public, et depuis cette année, sans quitter la grande peinture, il exposa à chaque salon plusieurs ouvrages du style familier. Il fit bien : car ses grands ouvrages sont aujourd'hui complétement oubliés, et ses petites scènes de mœurs populaires, ses intérieurs garnis de figures d'artisans ou d'ouvrières, sont vus avec plaisir dans les collections d'amateurs. On ne met pas, sans doute, Lépicié sur la même ligne que Greuze, mais on ne le dédaigne pas comme faisait Diderot. On apprécie la vérité, la bonhomie de ses petites figures et la simplicité de bon aloi de ses compositions. En 1866, plusieurs de ses meilleurs ouvrages parurent à la vente de la collection Boittelle, et obtinrent des prix jusque-là inconnus. Ainsi, le *Ménage du menuisier* (exposé au salon de 1775) fut vendu 2,880 francs. D'autres peintures, moins importantes, atteignirent des prix en proportion avec celui de ce premier tableau.

Lépicié jouit jusqu'à la fin de toute la faveur de l'Académie, qui le nomma adjoint à professeur en 1770, et professeur en 1777. Il remplissait ces fonctions à sa mort, en 1784. Il avait également le titre de *Peintre du Roi*.

Il s'était adonné, dans les derniers temps de sa vie, à la peinture des animaux, et quelques mois après sa mort, on exposa, au salon de 1785, trois intérieurs de ferme de sa main.

Loir (Alexis), *peintre de portraits au pastel et sculpteur, né en* 1712 (?), *mort à Paris le* 18 *août* 1785.

Voir nos 1163 et 1164.

Le Louvre doit à cet artiste peu connu les portraits du fameux sculpteur Pigalle et du peintre Lebel (sans doute A. Lebel, peintre de paysages, reçu membre de l'Académie

le 27 août 1746, mort à 84 ans, le 9 mars 1793). A. Loir était à la fois peintre et sculpteur, et fut agréé à l'Académie en 1746. Il avait présenté, outre des pastels, une statue de Marsyas et un buste en marbre de Carle Vanloo. Il ne fut reçu académicien que trente-trois ans plus tard, en 1779. Il exposa quatre fois seulement en 1747, 1748, 1759, 1779, et il est permis de supposer qu'il fut peu assidu au travail ou peu recherché des amateurs. Nous remarquons cependant, en 1748, un pastel de Mme de Julienne, et ce devait être un honneur très envié que d'être admis à faire preuve de talent dans une maison aussi amie des arts que celle de M. de Julienne. En 1759, il exposa deux têtes d'enfants peintes au pastel *sur bois*, et enfin, en 1779, le portrait de Belle, académicien, peint au pastel *sur cuivre*. Nous ne savons quelle fut la valeur de ces essais, dont le but était probablement de rendre ce genre de peinture moins fragile.

Le portrait de Belle fut le morceau de réception d'A. Loir à l'Académie. Le *Continuateur de Bachaumont* en parle, dans ses lettres sur le salon de 1779, en ces termes :

« Je reviens, avant de finir, sur deux portraits dont j'avois « omis l'un volontairement, ignorant son mérite, et dont « l'autre n'est exposé que depuis peu. Le premier est remar- « quable par un nouveau procédé particulier à l'auteur, « M. Loir, qui, depuis nombre d'années, ne s'étoit pas « montré au Sallon ; il a peint en pastel sur cuivre M. Belle « son confrère. Cette manière moins agréable peut être plus « solide, mais surtout plus propre aux sujets exigeant de la « vigueur et de l'énergie... » (*Lettres sur les peintures... exposées au Salon du Louvre*, page 332.)

Notre artiste avait le titre de *Peintre du Roi* (ainsi que le constate son acte de décès, que M. Bellier de la Chavignerie a bien voulu nous communiquer) ; en outre, deux ans avant sa mort, le 26 avril 1783, il avait été promu dans l'Académie au grade de conseiller. Il nous paraît présumable, sans toutefois que nous puissions donner aucune preuve de cette

filiation, qu'il descendait de Nicolas Loir ou de son frère Alexis Loir, peintre et graveur bien connus dans le XVIIe siècle.

Lundberg (GUSTAVE), *peintre de portraits au pastel, né à Stockholm en* 1694, *mort à Stockholm en mars* 1786.

Voir n°s 1165 et 1166.

Ce Suédois fut élève, à Venise, de Rosalba Carriera. Il vint ensuite s'établir à Paris et reçut des leçons de l'académicien Cazes.

Il se présenta à l'Académie et fut admis comme étranger, et quoique protestant, sur l'ordre du roi (3 décembre 1740, 18 janvier 1741).

Il donna pour morceaux de réception les portraits de Boucher et de Natoire, qui font partie du musée du Louvre. Il exposa quelques portraits aux salons de 1743, 1750, 1767. Le livret de cette dernière année lui donne le titre de premier peintre de S. M. le roi de Suède. Il était, en outre, intendant de la cour et chevalier de l'ordre de Vasa, ainsi que le constate la liste officielle des membres de l'Académie en 1781.

Suivant Nagler, Lundberg était déjà de retour à Stockholm vers 1750. Il paraît être resté dans cette ville pendant la dernière période de sa carrière, et en 1778, âgé de quatre-vingt-trois ou de quatre- vingt-quatre ans, il peignait encore d'une main sûre et sans lunettes.

Masquelier (CLAUDE-LOUIS), *graveur, dessinateur, lithographe, né à Paris en mars* 1781, *mort à Paris le* 15 *avril* 1852.

Voir n° 1169.

Élève de son père, Louis-Joseph Masquelier, et de A. Langlois, Claude-Louis Masquelier remporta, en 1804, le premier prix de gravure en taille douce. Ce concours venait

d'être institué, et donnait au lauréat les mêmes avantages que les concours de sculpture et de peinture.

Masquelier le père, né en 1751, élève de Lebas, s'était fait connaître par de nombreux travaux de genres divers. Il s'adjoignit à Wicar et à Mongez pour la publication de la *Galerie de Florence*, que ces derniers venaient d'entreprendre (vers 1785? Le premier volume porte la date de 1789). Cet important ouvrage, qui forme quatre volumes in-folio, et contient un grand nombre de planches exécutées avec talent et avec soin par des artistes français, continua de paraître malgré les troubles, les guerres et les révolutions. Le second volume, qui vit le jour en 1792, indique L. J. Masquelier comme ayant dirigé la partie de la gravure. Masquelier le père se chargea, en effet, jusqu'à la fin, de ce travail qui se prolongea jusqu'en 1807, et dans lequel il fit entrer une trentaine de planches dues à son propre burin.

Il était bien naturel que les premiers ouvrages du jeune lauréat de 1804 fussent consacrés à la même publication. Aussi trouvons-nous, dans les deux derniers volumes, environ trente-cinq camées ou pierres gravées, reproduits par lui au burin ou à l'eau-forte, et (spécialement dans le quatrième volume) un certain nombre de peintures, telles que le fameux portrait de vieillard, de Rembrandt (du palais Pitti), le portrait de Lanfranc et celui du Cigoli...

A ces gravures, tardivement exposées en 1819, C. L. Masquelier ajouta une estampe d'après une vierge de Raphaël, celle qui appartenait alors à la famille Colonna, et fait aujourd'hui partie du musée de Berlin. (On l'appelle ordinairement la *Vierge au Livre*.) Cette estampe présente, dans son exécution, une certaine sécheresse qui ne se retrouve pas dans l'original et qui influe d'une façon regrettable sur l'effet obtenu par un travail d'ailleurs plein de conscience.

Masquelier avait fait à Rome un très beau dessin, d'après l'un des chefs-d'œuvre de Raphaël, le *Christ porté au tombeau*, du palais Borghèse. Il passa de longues années à tra-

duire sur le cuivre cette superbe composition, et ne négligea rien pour rester à la hauteur de la tâche qu'il avait assumée. La planche parut enfin en 1848. On rendit justice aux grands efforts de l'artiste, et on admira la justesse des expressions et la fidélité des contours, tout en regrettant certaines duretés, qu'un burin plus souple et plus doux eût fait disparaître. Le jury décerna à C. L. Masquelier une médaille de seconde classe.

Aux salons de 1848, de 1849 et de 1850, Masquelier envoya plusieurs portraits, dessinés d'après nature et même lithographiés. En 1852, il exposa son meilleur ouvrage, le dessin de la *Mise au tombeau*. Ce dessin appartient au Musée du Louvre, et nous paraît rendre plus fidèlement la peinture que l'estampe, d'ailleurs fort remarquable, qui prit à l'artiste tant d'années et de peines.

Massé (Jean-Baptiste), *peintre en miniature, dessinateur et graveur, né à Paris le* 27 *décembre* 1687, *mort à Paris le* 26 *septembre* 1767.

Voir n° 1170.

Il fut élève de Châtillon, graveur et peintre en émail, et commença par aider son maître dans quelques-unes de ses planches. Il fit aussi des émaux, mais surtout s'adonna à la miniature, genre dans lequel il obtint de grands succès. On lui fit faire le portrait du roi, et, quoique protestant, il fut admis à l'Académie en 1717.

En 1723, il eut l'idée de faire graver, d'après ses dessins, les peintures de Lebrun dans le plafond de la grande galerie de Versailles. Ce travail immense et difficile lui prit de nombreuses années et de grosses sommes d'argent, et quand en 1753, après des peines infinies, il parvint à le mettre au jour, le public se montra assez froid. « La raison en est « toute simple, dit Mariette, c'est que le livre est d'un grand « prix et qu'il n'est pas des plus intéressants. »

Cependant le roi acheta ses dessins, qui lui furent payés 10,000 francs, et qui font partie du Musée du Louvre. En 1760, à la mort de Portail, il fut nommé garde des tableaux du roi.

Massé était d'un commerce agréable, et la correspondance de Natoire, publiée dans le tome II des *Archives de l'Art français*, le présente comme un ami sûr et de bon conseil. « Jamais, dit Mariette, il n'y eut homme de mœurs plus « douces et de meilleure société... »

Le même Mariette qualifie son talent assez sévèrement : « Tout ce qu'il a fait est froid et manque de verve. » Ce jugement paraîtra équitable à tous ceux qui examineront, soit ses copies de Lebrun, soit les portraits d'après nature que possède le Musée. M. Robert-Dumesnil décrit, dans son sixième volume, les quelques estampes qu'il a gravées. Le portrait d'Antoine Coypel, exécuté, en 1717, pour la réception de Massé à l'Académie, est une très-bonne planche. On regrette, en la voyant, que l'artiste ne se soit pas consacré exclusivement à la gravure.

Le C. Massé, qui, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, travailla avec Corneille et d'autres pour Jabach, était peut-être l'oncle ou l'aïeul de notre Jean-Baptiste.

Masson (ANTOINE), *peintre au pastel et graveur au burin né à Loury, près d'Orléans, en* 1636, *mort à Paris le* 30 *mai* 1700.

Voir n° 1171.

Les renseignements que nous possédons sur ce célèbre graveur sont peu nombreux et peu explicites. Il commença par être damasquineur sur acier, et dut acquérir dans les travaux de sa profession une grande pratique du burin. Vers 1660 (?), aidé des conseils de Mignard, il se mit à graver quelques tableaux et portraits et arriva bien vite à la perfection. Car le portrait de Pierre Dupuis, exécuté en 1663

d'après N. Mignard, est de toutes façons un chef-d'œuvre. Il paraît impossible que ce soit, comme on l'a dit, son premier ouvrage. Les moindres détails du vêtement et de la coiffure sont rendus avec une liberté rare, la tête est pleine de fermeté et d'éclat, les cheveux d'une grande légèreté; l'ensemble est coloré et harmonieux, et sans faire tort à Mignard d'Avignon, il est permis de croire que sa peinture n'était pas à la hauteur de l'estampe qui la traduit.

C'est d'ailleurs d'après ce même peintre que Masson a fait ses plus belles estampes : En 1664, le portrait de Marie Thérèse, celui de Hardouin de Péréfixe, et celui de Brisacier (Robert-Dumesnil, nos 49, 61 et 15); en 1665, celui du cardinal de Bouillon, et enfin en 1667, celui du comte d'Harcourt (R. D. 14, 34). Il était dans toute la force de sa jeunesse et jouait avec les difficultés. On ne saurait imaginer un burin plus adroit, plus hardi, plus varié. Les portraits de Brisacier et du comte d'Harcourt (que les curieux ont surnommé le *Cadet à la Perle*) sont des ouvrages inimitables et font le plus grand honneur à notre école française.

Il a gravé aussi d'après P. Mignard, d'après Lebrun, d'après Blanchet, d'après Nanteuil, d'après Carle Maratte et enfin d'après lui-même; car il était peintre de pastel et savait faire ressembler ses portraits. Mais en général les têtes qu'il reproduit d'après ses propres dessins sont moins soignées, moins heureusement rendues que celles dont nous venons de parler. Parmi les portraits qu'il a dessinés et gravés, nous distinguons particulièrement celui d'Olivier d'Ormesson (1665, R. D. 58); il est vivant et bien posé, et rivalise avec les plus beaux. L'énorme perruque du modèle est traitée d'une façon surprenante. Celui de Gui-Patin, fort original, et enfin une tête de Turenne grande comme nature, et qui passait pour très-ressemblante (R. D. 65), doivent aussi être considérés comme étant des meilleurs. Il a gravé en tout une soixantaine de portraits, dont quarante environ d'après ses propres pastels. M. Robert-Dumes

nil nous apprend que 17 de ses portraits servaient de décoration à des thèses, et ce renseignement nous explique la faiblesse que l'on y remarque quelquefois. C'étaient des ouvrages mal payés, et l'artiste en donnait au client pour son argent.

C'est aussi parmi ses œuvres peu soignées ou peu réussies qu'il faut ranger une Assomption de la Vierge qu'il a gravée d'après Rubens, et qui, dans l'œuvre du maître flamand, à côté de Bolswert et de Vorsterman, ne fait pas briller le burin français. Mais dans le recueil des compositions du Titien, on admirera toujours le *Repas d'Emmaüs*, gravé pour le volume du cabinet du roi, estampe célèbre et connue de tout le monde (on l'appelle communément *la Nappe* de Masson). Elle reproduit avec éclat et fidélité l'un des plus beaux tableaux acquis, en 1671, de Jabach par Louis XIV.

A. Masson fut reçu de l'Académie le 25 février 1679. Il avait le titre de graveur ordinaire du roi. Quoique ses belles planches aient eu dès l'abord une réputation extraordinaire, ses contemporains ont laissé peu de détails sur son compte, et il est à présumer qu'il ne fut pas des plus heureux. Dans une brochure publiée en 1866, à Orléans, et qui lui est consacrée, nous trouvons un document, extrait des minutes de l'ancien greffe de Loury, sa patrie, d'où il résulte qu'en 1677, âgé de quarante ans, il était en procès avec celui qui avait été son tuteur, au sujet de l'héritage de son père et de sa mère.

Mellan (Claude), *peintre et graveur, né à Abbeville le* 23 *mai* 1598, *mort à Paris le* 9 *septembre* 1688.

Voir nos 1172 et 1173.

P.-J. Mariette, ce consciencieux et puissant travailleur qui, le plus souvent, ne nous a laissé que des notes sans ordre, mais toujours utiles et précieuses, avait écrit avec le plus grand soin une vie détaillée de Claude Mellan, témoignant ainsi de son admiration pour le célèbre artiste d'Abbe-

ville. Ce travail nous donne la mesure de ce qu'eût été l'histoire générale des graveurs que méditait Mariette, s'il avait eu le temps de mettre en œuvre les immenses matériaux qu'il avait accumulés. — M. A. de Montaiglon a, de son côté, publié un très bon catalogue de l'œuvre de Mellan, qu'il a joint à la notice de Mariette.

Claude Mellan vint de bonne heure (vers 1618?) s'établir à Paris. Il adopta le style des graveurs qui se trouvaient alors en vogue, comme Thomas de Leu et Léonard Gaultier, et commença par produire nombre de planches qui auraient pu être attribuées à ces artistes, dont il fut probablement l'élève. Ce sont des thèses, des titres de livres, des suites de saints et d'apôtres, des portraits parmi lesquels nous remarquons celui de Coeffeteau, d'après D. Dumonstier, exécuté en 1621 (?) (Montaiglon, n° 178), et en 1623 (?) celui de Jean Barclay, d'après le même maître (Mont. 167). Ce dernier ouvrage est déjà d'une exécution plus fine et plus libre.

Son habileté et son assiduité lui avaient sans doute procuré quelques ressources. Il partit pour l'Italie, dans le désir de se perfectionner, et arriva à Rome en 1624. Il se mit d'abord sous la direction de F. Villamena et du peintre Roncalli, dit le Pomarancio, et entra bientôt dans l'atelier de Simon Vouet, qui se trouvait établi à Rome et y exerçait son art avec succès. Vouet accueillit Mellan avec empressement et lui donna d'excellents conseils. Il l'encouragea à poursuivre avant tout l'étude du dessin, et grâce à un travail opiniâtre, Mellan, après trois années passées auprès de Vouet, avait entièrement transformé son talent. Déjà, dans le portrait du pape Urbain VIII, gravé en 1624, d'après Vouet (Mont. 237), on remarque une grande vigueur. C'est encore la manière de Léonard Gaultier, mais agrandie et alliée au goût italien. On remarque le même progrès dans diverses compositions du peintre français, traduites par Mellan en 1625 et 1626. Il sentait ses forces et voulait se montrer habile non-seulement comme graveur, mais aussi comme dessinateur et

comme peintre. Tout en gravant d'après Vouet, qui l'avait aidé de ses conseils et poussé près des grands, il aimait aussi à buriner ses propres dessins et ses inventions. En 1626, il dessina et grava, avec une légèreté et un talent des plus remarquables, le portrait de Virginie de Vezzo, qui allait bientôt devenir la femme de Vouet, et cette planche (Mont., 257) dans laquelle l'artiste se montre tout à fait dégagé de sa première manière, un peu lourde et dure, dut être un présent des plus agréables à Vouet, qui partit pour la France au commencement de l'année 1627. A partir de ce moment, Claude Mellan entra dans la plénitude de son talent et de sa réputation, et sauf quelques rares exceptions, ne voulut plus graver que ses compositions.

Il voulut même être peintre, et employa, paraît-il, plusieurs années à des travaux de ce genre. Ce fut en pure perte, s'il faut en croire son panégyriste, qui n'avait d'ailleurs jamais vu de ses tableaux.

Mais cette ambition ne fut vraisemblablement pas sans influence sur son talent de graveur, qui, vers 1630, se trouvait à son apogée. Sa manière était devenue originale et nouvelle, et chaque planche était traitée d'une façon particulière. Il était devenu maître de son outil, et en variait l'emploi avec goût. Dans son *Saint Jean-Baptiste*, qui porte la date de 1629 (Montaiglon, 80), il obtient un effet pittoresque des mieux rendus. Les herbes, les rochers, les broussailles sont traités d'une main hardie et savante ; la lumière qui éclaire et fait valoir certaines parties de la figure est ménagée avec art.

Les portraits du marquis V. Gustiniani (1631), du maréchal de Créqui, duc de Lesdiguières, et du cardinal Bentivoglio (1633), sont peut-être les chefs-d'œuvre de Mellan. Ils sont d'une vivacité, d'une franchise, d'une vérité au-dessus de tous les éloges. Le burin y montre la légèreté et le feu de l'eau-forte, et nous croyons que Mellan eût agi sagement de s'en tenir à cette manière, qui pouvait d'ailleurs se

prêter à toutes les libertés de l'exécution, à toutes les fantaisies d'une main souple et sûre d'elle-même.

Mais il était possédé du désir d'innover, et s'apercevant du parti qu'il pouvait tirer, grâce à sa pratique consommée, de la gravure à *une seule taille*, il en vint peu à peu à employer de préférence ce procédé, dont la nouveauté faisait sensation. Avec des tailles posées parallèlement, qu'il ondulait, renflait ou amincissait à volonté, il obtenait un effet singulier et chatoyant, une transparence souvent agréable et comme une sorte de vapeur animée. S'il avait su user discrètement de ce moyen que l'on retrouve par places dans les pièces que nous venons de citer, dans le beau portrait de Peyresc (1637, Mont. 223) et dans d'autres, on n'eût pu qu'admirer et applaudir l'artiste; mais lorsqu'il en vient à employer exclusivement la taille unique, même dans des pièces de grandes dimensions, l'ennui et la fatigue se mettent de la partie, l'œil se fatigue de ces lignes qui papillotent, et l'on se prend bien vite à regretter l'ancienne méthode, la méthode de tout le monde.

Mellan revint à Paris en 1637, et son invention obtint un succès inouï. La gravure à une seule taille était celle que l'on voulait à tout prix, et comme l'artiste s'y prenait de la façon la plus expéditive, il sut en tirer le parti le plus fructueux. « Chaque jour, dit Mariette, il trouvoit moyen de « simplifier sa manière de graver, et il en rendit la pra- « tique si expéditive, qu'à peine avoit-il entrepris une « planche qu'elle étoit finie. »

Lorsque N. Poussin vint en France, en 1641-1642, Mellan fut chargé de graver trois dessins qu'on avait demandés à ce maître, pour orner le frontispice de volumes qu'éditait l'Imprimerie Royale. Rendons-lui justice : il sut conserver dans son estampe le style du Poussin, qu'il avait très probablement connu à Rome. M. de Noyers lui commanda d'autres gravures pour d'autres éditions et lui donna un logement au Louvre.

En 1643, il représenta le roi Louis XIV enfant recevant le prévôt des marchands et les échevins de la ville de Paris. Les huit magistrats sont agenouillés. La reine Anne d'Autriche est derrière le roi. C'est une charmante estampe aussi bien composée qu'exécutée, et la taille unique s'y montre heureusement mélangée à d'autres travaux. Ainsi, les têtes des échevins sont traitées au pointillé et les fonds sont en tailles croisées. La figure du roi enfant est une merveille de délicatesse (Mont. 205).

Il nous serait impossible de nous étendre sur toutes les pièces remarquables de Mellan. Citons seulement quelques-uns de ses meilleurs portraits : *Louis XIV*, *le prince de Conti*, *le Duc de Nemours*, tous les trois enfants (Montaiglon 207, 180, 230) ; *le Cardinal de Retz*, plein de vie (Montaiglon 191) ; *l'Évêque d'Orléans*, *Alphonse d'Elbène* (Montaiglon 181), *Hardouin de Péréfixe* (Mont. 221)... Tous ces portraits sont à une seule taille, d'une grande légèreté, et dans la force du maître. Parmi ses sujets composés, il faut, ce nous semble, mettre en première ligne le *Saint-François agenouillé*, exécuté en 1638, peu après le retour de Mellan à Paris (Mont. 71). C'est une excellente figure pleine de sentiment et digne des meilleures qu'aient inventées les Carrache. L'ensemble est frappant et plein d'effet, les détails sont rendus avec une perfection surprenante. Ainsi, la robe de bure du saint est exprimée par un travail particulier et original sans affectation. Cette pièce nous paraît, quant à nous, bien supérieure au *Saint Pierre Nolasque*, d'ailleurs plein de talent, que Mariette préconise comme le chef-d'œuvre du graveur.

En 1649, Mellan mit au jour un ouvrage qui devait l'emporter sur tous les autres auprès de ses contemporains. « C'est une tête de Christ ou Sainte-Face formée par un « seul et unique trait en ligne spirale, fortifié et soulagé à « propos, qui, prenant sa naissance au bout du nez et conti- « nuant ses révolutions toujours en tournant, exprime

« exactement toutes les parties du visage, le nez, le linge « même sur lequel la Sainte-Face paraît imprimée, et jus- « qu'à l'inscription qui est au bas de la planche, où Mellan « n'a pu s'empêcher de tirer vanité de la singularité de son « travail. » — Mariette.

Ce tour de force insensé et inutile eût sans doute provoqué les superbes dédains d'Alexandre. Mais les amateurs, qui n'étaient pas des héros, se pâmaient d'aise. L'art de la gravure est-il donc un art si aisé? N'est-ce rien que traduire fidèlement sur le cuivre les expressions, les contours, l'effet d'un tableau ou d'un dessin, et faut-il venir compliquer de difficultés chimériques, et créées à plaisir, une œuvre déjà si difficile?..... Tous étaient enchantés, et Marolles, non content d'avoir fourni à Mellan l'inscription prétentieuse qui se lit en bas de son estampe, préconise une seconde fois le chef-d'œuvre dans le quatrain suivant de son livre des peintres :

« Claude Mellan qui seul donnerait à sa ville
« Quelque nom glorieux, excelle en son burin,
« Qui figure d'un trait l'humain et le divin,
« Ouvrage non pareil dont s'honore Abbeville. »

La tête du Christ en spirale était la grande célébrité de l'œuvre de Mellan, et c'est bien à cette merveilleuse fadaise que l'artiste doit la place qu'il occupe parmi *les Hommes illustres* de C. Perrault.

Il travailla régulièrement jusqu'à la fin de sa longue carrière, et son œuvre comprend plus de trois cents pièces. Mais dans le nombre, combien seraient à retrancher ou à dédaigner! Il avait peine d'ailleurs à suffire à ses commandes, et, surchargé de besogne, se laissait aller à la pratique ou employait la main de ses élèves. Nous avons relevé sur quelques estampes l'inscription : *ex officina C. Mellan.* Mariette, admirateur déclaré, remarque, avec grande raison, que sa nouvelle manière de graver s'affaiblit avec le temps entre ses mains, et devint souvent fade, froide et

languissante. Mellan sera toujours considéré comme un artiste des plus habiles, mais sa gloire serait tout autre, s'il était resté ce qu'il était vers 1630, et s'il n'avait pas accordé tant d'importance à la manœuvre et au procédé.

Mme de Mirbel (Lizinka-Aimée-Zoé **Rue**), *peintre de portraits en miniature, née à Cherbourg le* 26 *juillet* 1796, *morte à Paris le* 29 *août* 1849.

Voir nos 1190 à 1195.

Fille d'un commissaire de marine sans fortune, et voulant suivre la carrière des arts, Lizinka Rue entra dans l'atelier d'Augustin, peintre en miniature alors célèbre. Après quelques années d'études, sentant qu'elle était capable de rendre fidèlement la nature, elle chercha à se faire connaître. De bienveillants amis réussirent à la faire entrer aux Tuileries, et à obtenir qu'elle fît le portrait du roi Louis XVIII. C'était la fortune, si la jeune fille réussissait et le succès fut des plus complets.

Mlle Rue débuta donc aristocratiquement au salon de 1822, avec le portrait du Roi, et onze autres miniatures dont les modèles étaient des personnages de la cour ou de la plus haute société. Elle était, faveur assez rare, adoptée par les salons avant de l'être par la foule.

Mais le grand public partagea bien vite le goût de la cour, et Mlle Rue fut bientôt mise au premier rang des miniaturistes de ce temps. Augustin et Isabey paraissaient un peu vieillis. Saint était le seul dont la réputation, vers 1825, restât entière et pût lutter contre l'ascendant de l'heureuse et habile débutante.

Louis XVIII voulut revoir Mlle Rue, et la trouvant digne d'intérêt, songea à lui trouver un mari. Ce mari était le savant botaniste Mirbel, que la jeune artiste accepta (1824), quoiqu'il fût plus âgé qu'elle de vingt ans; et dès lors le

nom de Mirbel jeta dans le monde des arts autant d'éclat au moins que dans la science.

Chacun des salons qui succédèrent à celui de 1822, vit paraître un nombre plus ou moins grand de miniatures et d'aquarelles, toutes plus remarquables les unes que les autres, toutes rendues avec conscience et vérité, toutes enfin accueillies avec une faveur surprenante. En 1827, le roi Charles X posa devant Mme de Mirbel, qui, vers 1830, se trouva au plus haut point du talent et de la réputation. — Depuis 1835 jusqu'à sa mort, la première place lui était décernée sans contestation et sans rivalité possibles.

L'influence de Champmartin, peintre de portraits très recherché pendant les dix années qui suivirent la révolution de 1830, parut un moment se faire sentir sur le talent si fin et si vrai de Mme de Mirbel. On put craindre qu'elle ne se livrât à l'abus des teintes jaunâtres et blafardes. Mais ce ne fut qu'un éclair; et la nature, qu'elle avait toujours devant les yeux et qu'elle étudiait avec ardeur, la ramena à la pureté et à la limpidité du ton. Son pinceau resta jusqu'au dernier moment précieux sans sécheresse et libre sans exagération.

On trouvera dans les livrets du salon (1822-1849) le nom d'une partie des nombreux personnages qui vinrent poser dans son atelier. Le portrait du duc d'Orléans (salon de 1839) fut l'un des plus admirés, et la famille royale lui en demanda de nombreuses répétitions.

Lorsque le choléra de 1849 vint enlever Mme de Mirbel, son talent était aussi brillant que jamais. Elle n'avait que cinquante-trois ans, et son mari lui survécut cinq années.

— Parmi les nombreux extraits de critiques de salon, que nous pourrions donner ici, nous choisissons un passage du salon de 1847 (de Gustave Planche, passage très élogieux, qui, au moins en partie, nous paraît mérité; car nous avons conservé le souvenir des trois miniatures qui y sont citées :

« Les miniatures de Mme de Mirbel sont, cette année

« comme toujours, les plus belles du salon. L'élégance, la « finesse des têtes ne laissent rien à désirer. Les portraits « d'Ibrahim-Pacha, de M. His de Butenval, de M. le comte « Pajol, prendront rang certainement parmi les meilleurs « ouvrages de l'auteur. Ce qui assigne à Mme de Mirbel la « première place, ce qui la recommande d'une façon toute « spéciale, c'est la souplesse et la vérité des chairs. Elle lutte « avec la peinture à l'huile, et parfois il lui arrive de soute- « nir dignement la comparaison. Elle possède, à mes yeux, « un autre mérite non moins précieux : le succès ne l'a pas « enivrée, la popularité ne l'a pas éblouie. Aujourd'hui, « comme à l'époque de ses débuts, elle traite avec le même « soin toutes les parties de son œuvre. Son zèle ne s'est « point ralenti. Elle n'a vu dans la louange qu'un encoura- « gement à mieux faire et elle s'est efforcée par des études « persévérantes de garder son rang. C'est un bonheur pour « la critique de rencontrer un talent aussi éminent uni à une « volonté aussi constante. »

On se fera la meilleure et la juste idée du talent de Mme de Mirbel, en étudiant au Louvre les miniatures données par son frère, M. Gédéon Rue, notamment le portrait du président Amy (en robe rouge) et l'esquisse des portraits de Gérard et d'Ingres.

Mme de Mirbel obtint, en 1822, une médaille de seconde classe; en 1828 et 1848, deux médailles de première classe. Louis XVIII lui conféra le titre de peintre de la chambre du roi. — On voit à Versailles son portrait peint par Champmartin.

Moreau (Jean-Michel), *dit* **Moreau le Jeune**, *dessinateur et graveur, né à Paris en* 1741, *mort à Paris le* 30 *novembre* 1814.

Voir n° 1196.

Le volumineux recueil des œuvres de cet artiste, que possède le cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale

est précédé d'une notice écrite par Mme Carle Vernet, sa fille. Ce pieux hommage ne pouvait être qu'un éloge, et tout esprit de critique devait en être écarté. Mais on y trouve des renseignements précis, et il serait bien à désirer que les familles des artistes célèbres, en réunissant les œuvres de leur auteur, prissent plus souvent le soin d'y joindre les éléments d'une biographie.

On donna à J.-M. Moreau le surnom de Moreau le Jeune, pour le distinguer de son frère, que l'on appelait communément Moreau l'aîné (1), et ce surnom lui resta toute sa vie, même après la mort du frère aîné.

Moreau le jeune n'avait pas encore dix-sept ans, quand son maître, Louis le Lorrain, peintre d'histoire, membre de l'Académie, fut appelé en Russie pour y diriger l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg. Il emmena avec lui son jeune élève, dont le talent précoce était déjà formé, et qui fut nommé professeur de dessin. Mais le Lorrain mourut bientôt (24 mars 1759), et Moreau abandonna sa position pour revenir en France, où il eut tout d'abord à lutter contre la pauvreté. Renonçant à la peinture, il se mit à graver, et, déjà plein de mérite, entra dans l'atelier de Lebas. Cet habile graveur, qui dirigeait un grand nombre d'élèves, et qui savait tirer, de toutes façons, bon parti du talent de chacun, dut bien vite apprécier et mettre à profit la facilité du nouveau venu. Nous trouvons dans l'œuvre de Moreau plusieurs eaux-fortes pures, remarquablement exécutées, et parmi elles plusieurs pièces de grandes dimensions, d'après J. Vernet, Pannini.... Lebas s'appropriait, en les retouchant au burin, ces excellentes préparations qui devaient

(1) Louis-Gabriel Moreau, élève de De Machy, né en 1740, mort en 1806. Il peignait l'architecture et le paysage, à l'huile et à la gouache, et exposa aux salons de 1791, 1793, 1795, 1796, 1799, 1801, 1804. Il fut membre de l'Académie de Saint-Luc, et ne put se faire agréer à l'Académie Royale. Il avait le titre de peintre du comte d'Artois, et logeait au Louvre.

rendre son travail des plus faciles. Les relations se prolongèrent entre le maître et l'élève : car nous remarquons, en 1771, à l'époque où Moreau avait trente ans et s'était fait une réputation, une eau-forte d'après Téniers (*la Leçon de Flageolet*) que Lebas termina ensuite et signa, mais sans pouvoir la perfectionner; car l'esprit de la peinture s'y trouvait déjà. Parmi les autres estampes de Moreau, il faut citer quelque pièces d'après Greuze, et le *Coucher de la Mariée*, d'après Baudouin.

Son talent ne se bornait pas à traduire les ouvrages des autres. Il savait aussi dessiner des sujets de sa composition, sujets de modes, costumes, fêtes, vignettes de tout genre. Il héritait du royaume de Cochin, qui vieillissait sans doute ou que d'autres occupations absorbaient, et qui devait considérer Moreau comme un redoutable rival. L'esprit, l'invention, la fécondité étaient les mêmes. Mais la main du jeune artiste devait paraître plus légère et plus brillante. Nous ne pouvons préciser les causes de ce changement, et il nous paraît bien certain que Cochin conservait toute la faveur dont il avait joui depuis longues années; mais enfin Moreau fut nommé, en 1770, dessinateur des Menus-Plaisirs en remplacement de Cochin, et l'on assure que ce fut sur la présentation même de ce dernier.

C'est comme dessinateur des Menus-Plaisirs qu'il eut à représenter les fêtes du mariage du dauphin avec Marie-Antoinette, puis le sacre de Louis XVI, puis les réjouissances de toute nature en l'honneur de la naissance du dauphin (1782). Plus tard, les sujets deviennent plus sérieux: c'est l'assemblée des notables, l'ouverture des États généraux... Le dessin composé avec une rare perfection, qu'il fit à l'occasion du sacre, fut gravé par lui-même en 1779, et lui valut d'être agréé à l'Académie (29 avril 1780). On lui donnait en même temps le titre de graveur du cabinet du roi. L'année suivante, il figurait au salon avec un grand nombre de dessins, parmi lesquels trois sont au nombre de

ses meilleurs, et peut-être les plus importants de son œuvre. Ce sont : Le dessin et l'estampe du sacre, dont nous venons de parler ; l'Illumination du Tapis-Vert et du grand canal de Versailles, pour le mariage du dauphin. (L'original qui contient un nombre infini de jolies petites figures appartient au Louvre.) Le troisième, qui n'est pas moins précieux, et qui fait partie du cabinet de MM. de Goncourt, représente Louis XV passant une revue dans la plaine des Sablons.

Le salon de 1781 fut un triomphe pour Moreau. Le public, qui avait tant aimé Cochin, trouvait que celui-ci avait vieilli, et que Moreau était bien supérieur. Le *Mercure de France* en fait foi : « On distingue les dessins de M. Cochin, « mais la multitude de ceux de M. Moreau, leur supériorité « et l'esprit dont ils sont pleins, donnent à cet artiste une « distinction très-méritée. L'*Arrivée de Jean-Jacques « Rousseau aux Champs-Élysées* est surtout une compo- « sition pleine d'esprit, de vérité et de charmes. »

Il était bien naturel que l'on cherchât, pour l'ornement des livres de luxe, à accaparer des productions si coquettes et si agréables. Ainsi que le dit très légitimement Mme Carle Vernet, l'annonce de *figures de Moreau le jeune* suffisait, dans toute l'Europe, pour recommander un livre et en assurer le débit. Aussi d'habiles éditeurs, comme les Didot, les Renouard.... trouvèrent dans cette collaboration une source de bénéfices assurés.

Nous ne saurions donner ici la liste de tous les ouvrages qu'il orna de ses vignettes. Nous citerons seulement le Molière de 1773, suite de 34 pièces pleines de gaieté et d'esprit (les dessins originaux appartiennent aujourd'hui à M. de Janzé) ; — les *Métamorphoses*, d'Ovide ; — le *Télémaque ;* — l'Arioste ; — le Voltaire (94 pièces pour l'édition de Kehl, 1785-1789) ; — les œuvres de J.-J. Rousseau, de Marmontel, de Saint-Lambert, de Raynal, de Gessner ; — l'*Histoire de la maison de Bourbon*, l'*Histoire de Marie-Thérèse*, les *A-propos de Société*, de M. de Laujon ; — les chansons de

M. de La Borde (27 pièces dessinées et gravées par Moreau en 1772 et 1773)... Tous ces recueils sont de sa meilleure époque et vraiment dignes de l'empressement que les amateurs de livres mettent à les acquérir. Les gravures, d'ailleurs, se vendaient aussi à part; l'auteur et les éditeurs savaient bien mettre de côté quelques épreuves de choix, dont on tirait parti pour les collectionneurs d'estampes, une fois que le livre avait pris son essor. Moreau lui-même gravait une partie de ces vignettes; les autres étaient exécutées par Lebas ou par Simonet, Augustin de Saint-Aubin, Née, Leveau, Basan, de Longueil, Ponce, de Launay, J. Le Roy, Massard, Miger, Martini, Prévost, Duclos, Helman, Porporati, Masquelier, de Ghendt, Baquoy, Le Grand, Lemire, Trière, Henri, et Carl Guttenberg, etc...

Ce dénombrement est long et n'est certainement pas complet, car l'œuvre entier de Moreau comprendrait bien 2,400 pièces, de toute nature, de toutes dimensions.

La suite qui, avec les gravures faites pour le Roi, nous paraît l'emporter sur toutes les autres, est celle qui a pour titre : *Monuments du costume physique et moral du XVIIIe siècle*, 23 pièces, 1776-1783. Ce sont d'admirables gravures de modes, retraçant les mœurs élégantes du temps, les intérieurs de familles riches, la journée de l'homme de cour... Un texte de Rétif de la Bretonne accompagnait ces estampes, d'une dimension plus grande que ne sont d'ordinaire les vignettes. Mais le texte devait avoir bien peu d'intérêt à côté des charmantes compositions de Moreau, qui ont dû, dès l'origine, en être détachées; et aujourd'hui les amateurs s'estiment heureux de rencontrer une bonne épreuve de l'une ou l'autre de ces pièces séparées, comme les *Délices de la maternité*, les *Petits Parrains*, les *Adieux à l'Opéra*, etc...

En 1784-1785, Moreau fit un voyage en Italie, et ce voyage, dit Mme Carle Vernet, lui dessilla les yeux. « Il se sentit « éclairé d'une lumière nouvelle... Sa manière changea

« ses principes devinrent plus corrects et plus purs, sa com-
« position plus simple et plus élégante, son style plus noble
« et plus hardi... En moins de deux ans, on vit un homme
« nouveau, devenu aussi supérieur à lui-même qu'il l'avait
« été auparavant à ses prédécesseurs. »

Ce voyage produisit-il tant d'effet sur le talent de Moreau? En restant à Paris, ne trouvait-il pas bien des motifs de changer sa manière? Tout changeait autour de lui. David marchait à grands pas, et le tableau des *Horaces* venait d'être achevé. Le flot politique montait, et la révolution radicale de l'art suivait irrésistiblement la révolution sociale.

Croyons donc qu'il ne faut pas accuser le voyage d'Italie de ce changement. Nous disons *accuser*, car la fille de Moreau se trompe. Elle écrivait en 1818, et jugeait suivant le goût du jour. Le changement fut bien réel; mais ce ne fut pas, comme elle le croyait, une transfiguration. Moreau voulut, comme son prédécesseur Cochin, agrandir sa manière; il ne fit que l'alourdir. N'est-ce pas à cette classe d'artistes que s'applique, avant tout, le vers de La Fontaine : « Ne forçons pas notre talent! »

Le Louvre possède le dessin que Moreau présenta à l'Académie pour sa réception définitive en 1789. Il est aussi triste que celui de Cochin. Le goût de l'antique qui vient s'abattre au milieu de ces figures folâtres, ces contours qui veulent à toute force être savants, purs, élevés, et qui n'atteignent qu'à la raideur, produisent le résultat le plus déplaisant, et font bien bien vite regretter le Moreau de 1775, le collaborateur de Vernet, de Greuze et même de Baudouin. L'art est un maître jaloux, qui ne se prête guère à ces changements de front, et Moreau n'était ni d'âge ni de force à faire violence à la loi commune. David lui-même, jeune, ardent, justement ambitieux, eut besoin de toute son énergie, aidée peut-être à son insu par la fièvre politique, pour rompre avec le style du XVIIIe siècle, dans lequel il avait été élevé.

La Révolution dut porter un coup sensible à la position de

notre artiste, en supprimant sa place et en arrêtant bien des entreprises de librairie. Mais ce temps d'arrêt ne fut que momentané, et la réputation de Moreau était si bien établie, qu'il ne dut pas rester longtemps sans travaux. Ce fut dans l'année 1793 elle-même, que Didot publia son *Nouveau Testament*, orné de 112 compositions de Moreau, préparées sans doute et gravées dans les années précédentes. Ce travail était des plus importants, mais ne convenait guère à son talent; aussi nous ne le citerons que pour mémoire. Les années qui suivirent le rétablissement de l'ordre virent renaître sa vogue, et on lui demanda des vignettes tout comme par le passé. Ses envois aux expositions de la République ne furent pas moins nombreux que d'habitude, et le livret parle souvent, à l'article Moreau, des éditions que publie ou que doit publier le citoyen Renouard. Malgré son âge avancé, il dessina encore de nombreuses illustrations. Un second Voltaire, un second *Télémaque*, un second Molière... etc. L'on peut facilement faire la comparaison, et l'on verra quelle différence sépare ces nouveaux dessins, qu'on lui payait probablement beaucoup mieux, de ceux qu'il composait trente ans auparavant. Le goût de l'école de David y devient dominant, et, sans la signature, on ne pourrait les croire de la même main. Le talent des graveurs eux-mêmes suit la même progression décroissante, et devient aussi sec qu'il était fin et souple. Enfin, et c'est tout dire, quelques-unes des dernières vignettes de Moreau font pressentir Desenne!

Le dessin placé dans les galeries du Louvre (n° 1196 du présent catalogue) et représentant une fête donnée à Louis XV par Mme Dubarry en 1771, est, on en conviendra, tout l'opposé de ceux que Moreau produisait en 1810. C'est d'ailleurs l'un des plus charmants que l'on connaisse de lui, et l'on ne saurait voir un repas plus brillant et mieux représenté. Tout ce monde qui se presse autour de la table étincelante de lumières et somptueusement chargée, les livrées, les habits chamarrés des personnages assis et prenant part au banquet, les robes

à falbalas des belles dames, tout cela est disposé et rendu le plus heureusement du monde, et la figure du vieux roi assis près de sa maîtresse est, quoiqu'en de bien petites proportions, une merveille de distinction et de ressemblance.

Moreau le Jeune fut nommé, en 1797, professeur de dessin à l'Ecole centrale de Paris. Parmi ses élèves, il compta son petit-fils, celui qui devint plus tard Horace Vernet. Il était émerveillé des heureuses dispositions que montrait ce dernier rejeton de tant d'artistes distingués, et eut, avant de mourir, le bonheur de voir les prémisses de son talent. Horace Vernet, de son côté, dut se rappeler et admirer toute sa vie les œuvres de son grand-père, et en composant ses grandes scènes militaires, il ne pouvait, pour la clarté du sujet, pour l'entrain, l'à-propos et la bonne humeur, avoir de meilleur modèle que le dessin de la *Plaine des Sablons*, exposé en 1781, et dont nous avons déjà parlé.

Nanteuil (Robert), *peintre au pastel et graveur au burin, né à Reims vers* 1625 (?), *mort à Paris le* 9 *décembre* 1678.

Voir nos 1197 et 1204.

La date de naissance de ce grand artiste est fort incertaine. Nous choisissons celle de 1625 comme plns vraisemblable que celle de 1630, donnée par C. Perrault dans ses *Hommes illustres*. Il est constaté, en effet, que Nanteuil, après avoir fait ses études littéraires à Reims, épousa la sœur de N. Regnesson, dessinateur et graveur, son compatriote et son premier maître en fait d'art. Il fit ensuite un voyage d'essai à Paris, revint à Reims chercher sa femme, et se trouvait définitivement installé à Paris au commencement de 1647. Au mois de mai de cette même année, sa femme mettait au jour une fille (Jal). Nanteuil avait donc, en 1647, plus de dix-sept ans. A notre compte, il aurait été âgé de vingt-deux ans : ce calcul, en redressant une erreur évi-

dente, laisse intacte la réputation de précocité faite à l'artiste, précocité que nous ne songeons nullement à mettre en doute.

Baldinucci, qui a écrit en longues phrases une vie de Nanteuil, le donne comme né en 1618, mais sans citer aucune preuve à l'appui. Le *Mercure* de décembre 1678 dit, de son côté, qu'il avait à sa mort cinquante-cinq ans. Si ce dernier renseignement est le bon, la date de naissance devrait être fixée à 1623.

Quoi qu'il en soit, en 1647, le talent de Nanteuil était encore loin d'être formé. Il avait déjà gravé à Reims certaines planches assez faibles, dont quelques-unes sont parvenues jusqu'à nous. De 1645 à 1648, abandonnant le burin, il se mit à faire des portraits d'après nature à la plume et à la *pierre de mine* (documents publiés dans le *Magasin pittoresque*, 1859, page 323). C'est à Paris, et en 1648, qu'il étudia le genre du pastel. C'est aussi de 1648 que datent les portraits de Pierre et de Jacques Dupuy, traités au pointillé et dans le goût de Morin.

Dans l'année 1649, les portraits gravés sont plus nombreux, mais l'artiste n'a pas encore trouvé sa voie. Il imite encore volontiers, soit Morin, soit Mellan. Le portrait de l'abbé Molé (R. D. 195) paraît un mélange de ces deux manières. Celui de Voiture, gravé d'après Philippe de Champagne, qui vraisemblablement dut donner, vers cette époque, quelques conseils à Nanteuil, indique déjà un progrès sensible.

Peu d'années après, sa manière s'était formée ; son burin, d'abord un peu dur, s'était assoupli, et devenait chaque jour plus léger, plus moelleux, sans perdre de sa fermeté. Il ne se contentait plus de traduire les portraits de Philippe de Champagne, de Lebrun ou d'autres peintres. Il peignait lui-même au pastel ses modèles d'après nature ou les dessinait à la mine de plomb, et savait conserver dans sa planche l'animation, la vérité, la parfaite ressemblance de son dessin.

Il saisissait avec bonheur les physionomies diverses de tout

ce monde qui venait poser devant lui, et se préoccupait avant tout de les traduire fidèlement, sans ostentation d'adresse, sans tour de force, sans effet exagéré. Il cherchait la simplicité, ou plutôt il la trouvait naturellement dans son amour de la nature et de la vérité.

Dans les plus beaux ouvrages d'Antoine Masson on sent toujours la recherche mêlée au plus remarquable talent : on voit bien que ce graveur se souvient de son talent de damasquineur. Il surmonte facilement d'étranges difficultés, mais il les aime et en triomphe avec orgueil. Chez Nanteuil, rien de pareil. Dans ses meilleurs portraits, l'outil se dissimule et disparaît pour laisser toute la place à la vie, à l'expression du personnage représenté.

Depuis l'année 1652 jusqu'à sa mort, Nanteuil vit poser devant lui les plus grands personnages du royaume, et se trouva bientôt hors d'état de suffire à toutes les commandes. Il eut alors recours à un expédient. Il réunit dans son atelier plusieurs artistes de talent (M. Robert-Dumesnil nomme N. Pitau, N. Regnesson, P. Simon, C. Vermeulen), et les fit travailler sous sa direction aux accessoires et aux vêtements, se réservant toujours ce qui concernait les têtes. C'est au moyen de ce procédé, qui n'excluait ni le soin ni la conscience, qu'il put, en une vingtaine d'années, faire monter à plus de 200 portraits la liste de ses ouvrages. M. Robert-Dumesnil en a catalogué 216, et, en outre, quelques planches de sujets divers sans grand intérêt.

Pour donner une idée de la réputation et de la vogue de notre artiste, disons qu'il grava onze fois le portrait de Louis XIV, deux fois celui d'Anne d'Autriche, quatorze fois le cardinal Mazarin, six fois le grand Colbert, dix fois le ministre Le Tellier, trois fois le président de Lamoignon, etc. Plusieurs souverains étrangers voulurent avoir une planche de sa main, et enfin le grand-duc de Toscane mit à Florence un pastel de Nanteuil dans la célèbre chambre des peintres peints par eux-mêmes.

Tous ces portraits sont bons, et en parcourant l'œuvre gravé de Nanteuil, on est frappé de l'égalité et de la beauté des pièces qui le composent. Mais, avouons-le, nous avons une préférence marquée pour certains petits portraits qui nous paraissent merveilleux sous le rapport de la simplicité, de la sincérité, et qui sont en même temps de la couleur la plus harmonieuse et la plus fine.

Citons-en quelques-uns : le portrait de Ménage, daté de 1652 (R. D. 188); celui de M. de Maridat, 1653; celui de M. de Lyonne, 1655 (R. D. 168 et 146); ce sont trois ouvrages de la jeunesse du maître, que l'on ne saurait, ce nous semble, assez louer.

Nous en dirons autant d'autres portraits plus importants, comme celui de Lamothe-Levayer, celui de Basile Fouquet, celui de Marie de Bragelogne, ceux de Chapelain, de Jean Loret, de Marolles, de Guénault, de Barillon de Morangis, de V. Le Bouthillier, de Bochart de Saron, du jeune duc de Bouillon... Tous ces chefs-d'œuvre sont du dessin de Nanteuil.

N'oublions pas le portrait de Pomponne de Bellièvre, d'après Lebrun; celui de la reine Christine, d'après Bourdon. N'oublions pas non plus les portraits de dimensions colossales, qui durent prendre à notre artiste bien du temps et des peines, et qui, quoique ne pouvant être mis sur la même ligne que ceux que nous venons de citer, sont supérieurs à ceux du même genre exécutés par les autres artistes du temps.

Nous avons déjà remarqué, en parlant de Masson, que, sauf deux ou trois exceptions, ses grands portraits étaient faibles ou négligés. Les têtes, grandes comme nature, laissées par Mellan, sont fort mauvaises. C'est l'avis de Mariette, et nous n'y saurions contredire. Mais les portraits gravés de la grandeur des originaux par Nanteuil, grâce à la souplesse et à la naturelle régularité de son burin, grâce à la chaleur de son coloris, échappent ne partie aux défauts qui résultent

nécessairement de la dimension inusitée des tailles. Parmi ces grands portraits, on doit citer celui d'Anne d'Autriche, celui de Louis XIV (dit *aux Pattes de Lion*), ceux de Colbert, de Péréfixe, de Turenne et plusieurs autres.

Nanteuil a pris plaisir à graver, à l'imitation de Mellan, quelques portraits *à une seule taille*. Ce fut, dit Florent Lecomte, le résultat d'une sorte de défi entre les deux artistes. C'est ainsi que le portrait de M. Hesselin (R. D. 110), celui de Péréfixe (R. D. 211), celui de M. de Mesgrigny (R. D. 190), pourraient être rangés dans l'œuvre du graveur d'Abbeville. Mais ce ne fut qu'un passe-temps, et Nanteuil eut bien raison de ne se laisser aller que rarement à cette fantaisie.

Louis XIV accueillait avec bienveillance notre artiste ; ce fut à sa sollicitation que le roi rendit, en 1660, l'édit de Saint-Jean-de-Luz, donnant à l'art de la gravure sa franchise et le classant définitivement parmi les arts libéraux. Dès 1659, Nanteuil avait reçu le brevet de graveur ordinaire du roi, avec une pension annuelle de mille livres. Par quel inexplicable motif un pareil artiste ne fut-il pas admis à l'Académie, qu'il aurait honorée? Nous n'avons, à ce sujet, aucun renseignement; mais l'omission de ce nom sur les registres de la compagnie est un fait regrettable.

Marolles, dont Nanteuil avait gravé le portrait en 1656, lui consacre le quatrain suivant :

« Nanteuil est au-dessus de toute bagatelle :
« Il s'est mis hors de pair dans sa profession,
« Un seul portrait qu'il grave est en perfection;
« Comme il fait de beaux vers, sa veine est immortelle. »

Ailleurs, Marolles parle de lui comme sans rival dans l'art du pastel. Enfin nous trouvons au tome IIIe de ses mémoires (onzième discours, *de l'Excellence de la Ville de Paris*), un passage qu'il n'est pas inutile de rapporter :

« Et pour dire quelque chose de Robert Nanteuil, qui

« joint l'esprit, l'heureuse mémoire et le jugement au bel art « dont il fait profession, il travaille, au même temps que « j'écris ceci (1657), au huitième portrait de M. le cardinal « Mazarin, quoiqu'il ait parfaitement réussi aux sept pre- « miers, ce qui est une marque bien assurée de l'estime qu'on « fait de son admirable burin. D'ailleurs se voit-il des por- « traits mieux gravés et plus ressemblants que ceux qu'il « a faits de... » (Suit une liste des principales estampes de Nanteuil.)

Quelques-uns des *beaux vers* de Nanteuil sont parvenus jusqu'à nous. On peut en voir un échantillon dans le *Mercure* de décembre 1678. C'est un compliment qu'il récita au Roi peu de temps avant de mourir. Les *Archives de l'Art français* ont aussi publié certaines poésies qui n'ajoutent rien au mérite de l'artiste. C'est comme peintre de portraits qu'il restera célèbre. Qu'il emploie le pastel, la mine de plomb ou le burin, sa valeur est la même, et on le considérera toujours comme l'un des premiers en ce genre.

Orsel (Victor), *peintre, né à Oullins, près Lyon, le* 25 *mai* 1795, *mort à Paris le* 1er *novembre* 1850.

Voir nos 1205 à 1210.

Il reçut dans sa ville natale ses premières leçons du peintre Revoil, vint vers 1817 (?) à Paris et entra dans l'atelier de Guérin.

L'auteur du *Marcus Sextus* comprit et apprécia cette nature d'artiste, contenue et réfléchie, et fit tous ses efforts pour développer le talent dont il entrevoyait le germe.

Orsel exposa pour la première fois, au salon de 1822 un tableau de la *Charité* destiné à un hospice de Lyon, tableau qui lui valut une médaille de seconde classe.

Il partit en cette même année pour Rome, accompagné de l'un de ses camarades d'atelier, M. A. Perin, avec qui il avait formé une de ces amitiés profondes qni ne finissent

qu'avec la vie, que la mort même ravive et consacre. Les deux jeunes gens suivaient en Italie leur maître qui venait d'être nommé directeur de l'Académie de France à Rome.

Là de nouveaux horizons s'ouvrirent aux yeux d'Orsel. Il ne se contenta plus d'admirer les restes de l'antiquité et les peintures du XVIe siècle, que toutes les écoles et particulièrement l'école de David préconisaient et étudiaient à juste titre. Son goût remonta plus haut. Les fresques du XIVe et du XVe siècle se révélèrent et s'imposèrent à lui avec toute leur saisissante attraction. Le grand Giotto et sa légion d'élèves, les inimitables peintures de Beato Angelico, les merveilles diverses du Campo-Santo de Pise..... telles furent les sources où son inspiration vint se retremper. Il se lia avec les artistes allemands qui suivaient la même voie et particulièrement avec Overbeck, et les longs entretiens des deux peintres sur la direction de leurs études, sur le but et sur la pratique de l'art, durent être également fructueux pour le Français et pour l'Allemand.

Cependant ces idées nouvelles ne firent sentir qu'à la longue leur influence sur le talent d'Orsel, et les tableaux qu'il envoya de Rome aux salons de 1824 et de 1827, ne rompaient nullement avec les traditions de l'école de Guérin. La *Mort d'Abel* (1824) se voit aujourd'hui au musée de Lyon. C'est une bonne peinture académique, dont Landon donna un trait dans son volume, et qui fut cependant, comme la *Madeleine* de 1827, assez peu remarquée.

On fit meilleur accueil, en 1831, à un *Moise sauvé des eaux et présenté au Pharaon*, qu'il avait longuement et curieusement étudié, et auquel il avait consacré plusieurs années.

Se servant de recherches faites dans l'atelier de Revoil, son premier maître, qui était archéologue autant que peintre, Orsel avait cherché la couleur locale, et prouvé son étude attentive du style et des monuments égyptiens. Cette tentative réussit, et le tableau, dont la scène était clai-

rement composée, dont les expressions étaient justes, valut au peintre une médaille de première classe. Nous trouvons même, dans le tome 42 des *Annales du musée*, une note assez vive de M. Ambroise Tardieu, mettant le nom d'Orsel parmi ceux qui *auraient dû* recevoir la croix à la suite du salon de 1831.

Le salon suivant, celui de 1833, vit paraître un ouvrage des plus remarquables, dans lequel Orsel avait cherché à appliquer ses nouvelles et ses plus chères doctrines. Il avait représenté *le Bien et le Mal* sous la figure de deux jeunes filles, l'une foulant aux pieds le livre de la sagesse et tentée par le démon, l'autre lisant le livre saint et protégée par un ange. Dans huit petits tableaux disposés de chaque côté du sujet principal, se déroulaient, avec une précision mathématique, les deux destinées opposées : d'un côté, Libertinage, Mépris, Angoisse, Désespoir ; de l'autre, Pudeur, Mariage, Maternité, Bonheur. Dans le compartiment du cintre se voyaient la Punition et la Récompense finales.

Ce tableau sérieusement médité, et dont le but moral, exprimé avec tant de netteté et de force, brillait à tous les yeux, fut sans doute remarqué par certaines personnes qui suivaient avec intérêt le développement de ce drame chrétien, et qui s'occupaient du sujet plutôt que du talent du peintre; mais on ne saurait croire quelle fut l'indifférence du public artiste et lettré ! Parmi les critiques du temps que nous avons sous la main, nous ne trouvons que silence ou dédain. Ainsi M. Gustave Planche, qui donne successivement dans la *Revue des deux Mondes* quatre articles sur le salon de 1833, ne prononce pas le nom d'Orsel. M. Laviron dit sans hésiter que cet artiste *n'a pas la moindre idée des symboles religieux qu'il veut reproduire*. C'était là le sentiment de la *jeune France*, et la critique n'était pas bien grave; mais dans le camp opposé on n'était guère plus juste. Landon (ou son successeur) parle fort légèrement de ce tableau *singulier* dans lequel l'auteur a payé son

tribut au *goût du gothique mis récemment à la mode* (1)... Enfin, et pour tout dire, quoique Orsel eût obtenu les honneurs du salon carré, on lui décerna, au moment des récompenses, une *mention honorable*, en même temps qu'à quatre-vingts autres artistes plus ou moins renommés, et l'on n'acquit pas son tableau.

Cet ouvrage a été, depuis cette époque, plusieurs fois exposé; il a été popularisé par le burin de Vibert, et, l'opinion publique est bien revenue de sa première surprise. La foule n'est plus indifférente : elle suit au contraire avec émotion les scènes pathétiques présentées par le peintre chrétien, et s'il vivait encore, ne serait-il pas heureux de penser que son œuvre fait quelque bien!

Car c'était là la suprême ambition d'Orsel! Elever l'art en lui donnant un but utile, en lui faisant produire une impression salutaire sur l'esprit du spectateur! Sous ce rapport jamais tableau ne fut mieux inspiré que le tableau du Bien et du Mal. Nous admirons sans réserve, quant à nous, le logique enchaînement et l'excellente disposition des petits sujets qui entourent la composition principale : nous aurions désiré seulement pour les grandes figures, un goût de dessin plus élégant, et, pour l'ensemble, une exécution moins froide, moins allemande.

Il faut bien croire d'ailleurs que le tableau du Bien et du Mal ne resta pas inaperçu pour tout le monde. L'administration, qui avait des églises à décorer, pensa à Orsel et lui confia les parois d'une chapelle à Notre-Dame-de-Lorette. Il eût été impossible de faire un meilleur choix, et par une heureuse coïncidence, on donna en même temps à l'ami d'Orsel, à M. Alp. Perin, la chapelle qui faisait face à celle d'Orsel. Ce dut être un jour heureux que celui où les deux amis se virent en même temps pourvus d'un travail équivalent, où chacun d'eux pouvait librement déve-

(1) Voyez aussi le salon de M. Jal, pages 153 et 155, et celui de MM. Annet et Trianon, pages 3 à 5.

lopper les idées depuis longtemps conçues et élaborées en commun. Orsel se consacra à sa chapelle, qu'il ne quitta qu'avec la vie, et qui est devenue son principal titre d'honneur. Les scènes bibliques de la vie de la Vierge se trouvant déjà représentées dans les peintures de Notre-Dame-de-Lorette, église où les ornements abondent, il choisit le thème des *litanies*, et reproduisit la mère du Christ sous différents aspects se rapportant aux pieuses qualifications que lui donne le saint texte.

Ainsi, dans la coupole, Marie est figurée dans quatre compositions différentes : *Regina cœli*, *Regina martyrum*, *Regina virginum*, *Regina patriarcharum*. Il en est de même des quatre pendentifs : *Salus infirmorum*, *consolatrix afflictorum*, *auxilium christianorum*, *refugium peccatorum*...

Il y avait évidemment de grandes difficultés à surmonter dans un pareil sujet. Le premier défaut de cette figure sans cesse répétée devait être l'uniformité, la froideur et l'ennui. Mais Orsel a triomphé là où d'autres peut-être auraient échoué. Grâce aux ressources qu'il trouvait dans son esprit et dans son cœur, grâce à des réflexions et à des études approfondies, qui ne pouvaient lui permettre d'avancer qu'avec lenteur ; grâce enfin à sa lutte ardente pour parvenir à rendre, dans sa pureté et dans son élévation, la pensée chrétienne dont il était pénétré, il a su varier avec un charme très grand cette figure principale, dix fois renouvelée dans les compartiments de la petite chapelle.

C'est là un mérite éminent, et dont on ne saurait trop tenir compte. L'ensemble est d'un coloris sobre, doux, harmonieux et rappelle en certaines parties la suavité de Beato Angelico. La chapelle des litanies plaît de loin au visiteur, elle l'invite à s'approcher et à s'arrêter, et tient ce qu'elle promet.

Quand Orsel mourut, en 1850, les parties les plus importantes de ce grand ouvrage étaient terminées, mais il restait

à compléter bien des détails. M. A. Perin, qui s'occupait de son côté d'achever sa propre chapelle, prit à honneur de donner la dernière main à l'œuvre de son ami. Il s'adjoignit quelques-uns des élèves d'Orsel, et sans regarder à des sacrifices de temps et d'argent considérables, termina en 1854 la chapelle des litanies. Non content de cette satisfaction donnée à l'amitié, il continua et continue encore, avec cette ténacité douce qui est le propre des hommes convaincus, de faire connaître, par des expositions répétées, par de coûteuses publications, les œuvres si intéressantes du peintre lyonnais.

En même temps qu'il s'occupait de sa chapelle, Orsel menait de front un autre grand travail qui lui avait été commandé par la ville de Lyon. C'était un tableau votif, avec figures colossales, représentant la ville de Lyon préservée du choléra par la protection de la Sainte-Vierge. Orsel n'avait accepté cette nouvelle tâche qu'à la condition de ne pas interrompre ses travaux de Notre-Dame-de-Lorette.

Il espérait mener à bien en même temps les deux labeurs. Mais l'artiste était lent, plus lent qu'un autre sans doute, et cette double fatigue, compliquée de l'impatience des Lyonnais qui voulaient voir leur tableau placé enfin à Fourvières, dut ne pas être sans influence, sur la santé délicate du peintre. A sa mort, le tableau votif du Choléra, quoique non entièrement fini, partit enfin pour Lyon.

Orsel est un de ces artistes pour qui les suffrages se pèsent plutôt qu'ils ne se comptent. Il n'a reçu de son vivant aucun de ces honneurs que méritaient si bien et son caractère et son talent. Mais le temps est le souverain juge, et n'a pas encore dit son dernier mot. Nous croyons que le nom d'Orsel restera avec celui des hommes distingués qu'il est inutile de désigner ici, et qui à notre époque se sont voués, avec conscience et talent, à l'art religieux. La foule ne rendra-t-elle pas un jour justice à qui de droit? Espérons-le. Si nous

sommes parfois, en France, d'une indifférence cruelle et coupable pour les artistes vivants, nous aimons aussi à jeter des fleurs sur un tombeau.

Papety (Dominique-Louis-Féréol), *peintre, né à Marseille le* 12 *août* 1815, *mort à Marseille le* 21 *septembre* 1849.

Voir nos 1225 à 1216.

Après avoir fait dans sa ville natale de bonnes études classiques et avoir prouvé, par quelques essais, ses heureuses dispositions pour la peinture, Papety, sur le conseil de M. de Forbin, vint à Paris à l'âge de dix-huit ans, et entra dans l'atelier de M. Léon Coignet. Il concourut pour le prix de Rome en 1836, et l'obtint, quoique à peine âgé de vingt et un ans. Le sujet donné aux élèves était le *Frappement du rocher*.

M. Ingres, alors directeur de l'Ecole de Rome, fut frappé de la sûreté d'œil et de main du jeune artiste, en même temps que de sa facilité. Il se plaisait à lui présager un brillant avenir, que les divers travaux envoyés de Rome par le lauréat, et surtout son tableau de cinquième année, le *Rêve de bonheur*, faisaient déjà entrevoir. Cette dernière peinture, dont le sujet vague plaisait à toutes les imaginations, et dans laquelle on sentait le goût et l'inspiration du grand style, arriva à Paris et fut exposée à l'Ecole des Beaux-Arts, à l'état d'ébauche. Elle fit un très grand effet à son apparition, et on applaudit sans réserve à ces lueurs de talent, que les enthousiastes saluaient du nom de génie.

Malheureusement, en achevant le tableau à Paris, en 1842, l'artiste ne retrouva pas le premier feu de son esquisse. Le *Rêve de bonheur*, exposé au salon de 1843, parut quelque peu alourdi et ne produisit plus la même sensation. Papety ne fut pas le seul à éprouver ce mécompte ; combien de brillantes ébauches, qui devaient être des chefs-d'œuvre, se sont transformées, sous le pin-

ceau qui les termina, en tableaux simplement estimables.

A l'exposition de 1844, on vit paraître une toile de petite dimension, la *Tentation de saint Hilarion*, spirituelle composition, rendue avec élégance.

Les salons suivants reçurent de Papety des ouvrages moins heureusement réussis : un tableau pour la salle des Croisades du musée de Versailles, en 1845 ; une *Vierge consolatrice* en 1846 ; en 1847, un sujet allégorique assez confus et un joli petit tableau représentant des *Moines grecs peignant leur église*. A cette même exposition parurent une suite de dessins qui furent très-remarqués, et qui reproduisaient des peintures exécutées à fresque au couvent d'Aghia-Lavra, sur le mont Athos, peintures attribuées à Panselinos.

Sans examiner ici à quel degré ces dessins étaient fidèles, nous dirons qu'ils témoignaient d'une grande habileté d'exécution : les artistes accueillirent avec quelque surprise et non sans admiration ces échantillons d'un art tout nouveau pour eux.

Papety était archéologue distingué en même temps qu'artiste : il aimait à remonter aux sources de l'art chrétien, et aurait probablement écrit une histoire de l'art byzantin, si la mort n'était venue brusquement interrompre ses travaux. Une narration de son séjour au mont Athos, publiée par la *Revue des Deux Mondes* du 1er juin 1847, prouve qu'il écrivait avec talent. Pendant son séjour en Grèce et au mont Athos, il dessina, ainsi d'ailleurs que c'était son habitude, ainsi qu'il l'avait fait chaque jour en Italie, une grande quantité de sujets divers : peintures ou sculptures anciennes, costumes, paysages, figures de toute sorte. Il se livrait avec une sorte de passion à ces études sans cesse répétées, et son habileté, qu'on admirait déjà lors de ses débuts à la villa Médicis, n'avait fait que s'accroître.

Papety exposa, pour la dernière fois, au salon de 1848, un portrait du ministre grec Coletti, et quelques dessins, parmi

lesquels on remarquait un essai de restauration de l'un des frontons du Parthénon. En 1849, poursuivant ses recherches archéologiques, il fit un voyage dans le midi de la France ; il s'arrêta à Toulouse, à Montpellier, à Arles, et partout où il trouvait des monuments à étudier. Mais les fièvres intermittentes, qui l'avaient cruellement éprouvé en Orient, le reprirent en Provence. Il retourna dans sa famille, à Marseille, pour s'y faire soigner. Il était déjà trop tard, et Papety mourut à trente-quatre ans, au grand regret de tous ceux qui avaient foi dans l'avenir réservé à son talent.

On vendit à Paris (15 et 16 janvier, 19, 20 et 21 février 1850) ses études peintes et ses portefeuilles si bien garnis de dessins de tout genre. L'impression produite sur les amateurs et sur les artistes par ces matériaux si nombreux et si intéressants, par ces débris d'une vie si bien remplie et si vite éteinte, fut profonde et unanime.

Nous ne saurions mieux faire, pour l'honneur de Papety, que de reproduire le fragment d'une lettre que M. Ingres écrivait à ce sujet à un ami (janvier 1850) : « ... Dans l'in-« térêt de la mémoire et du mérite supérieur de M. Papety, « que la mort vient de nous enlever : il laisse un véritable « monument d'art par une suite innombrable de dessins « qu'il a faits à Rome et en Grèce ; ceux qui particulièrement « consacrent l'existence des mosaïques anciennes des basi-« liques, forment une suite la plus curieuse et la plus intéres-« sante comme pittoresque historique, et ces dessins sont « brûlants d'esprit, de sentiment et de caractère... »

Le grand tableau du *Rêve de bonheur* se trouve aujourd'hui au musée de Compiègne. Le portrait de Coletti et le sujet des *Croisades* appartiennent à l'administration des Musées. On voit au Conseil d'Etat une figure de *Solon dictant ses lois* (salon de 1846), et enfin à Marseille quelques tableaux dans les églises et au musée. Quant aux morceaux de chevalet recueillis dans les collections particulières, ils

sont fort rares, l'artiste ayant été enlevé au moment même où il songeait à mettre en ordre tant d'études recueillies pendant une douzaine d'années, et à montrer ce qu'il avait acquis par un travail opiniâtre.

Il convient d'ajouter ici que Papety fut, pendant quelque temps, au nombre des artistes qui aidèrent M. Chenavard dans l'exécution de ses cartons.

Percier (Charles), *architecte et dessinateur, né à Paris le* 22 *août* 1764, *mort à Paris le* 5 *septembre* 1838.

Voir nos 1235 et 1236.

Percier, dont les talents et l'exemple ont exercé une longue et remarquable influence sur notre école d'architecture, était le fils d'un ancien militaire, qui avait obtenu l'emploi de concierge du pont-tournant aux Tuileries. Il fut élève de Peyre et de Gisors, et après avoir fait de bonnes et sérieuses études, il se présenta au concours du prix de Rome. Il obtint le second prix en 1783, et, en 1786, le premier. Le sujet du concours était un palais comprenant la réunion de toutes les académies.

Il partit donc, et trouva à Rome Drouais, avec qui il se lia, et qui, appréciant le talent et le goût de son jeune condisciple, le guida avec soin dans ses débuts. Chaque matin, les deux amis allaient étudier l'un des monuments de l'antiquité, et Drouais indiquait à Percier sa tâche de la journée, se réservant d'examiner le soir la besogne faite, et même de la retoucher lorsqu'il y entrait quelques figures. Mais cette association ne fut pas longue, car Drouais mourut bien vite (en février 1788), et Percier se trouva privé des conseils si utiles qu'il recevait avec joie. Mais il cultiva toujours avec ardeur son goût pour le dessin, et produisit en ce genre des œuvres remarquables, qui ont toujours été recherchées et considérées comme des modèles par les architectes et par le public.

Il avait retrouvé aussi à Rome un de ses anciens cama-

rades de l'atelier de Peyre, M. Fontaine, lequel n'avait remporté qu'un second prix d'architecture (en 1785), et n'en était pas moins parti pour l'Italie, mais, il est vrai, à ses propres frais. Les jeunes gens se mirent à travailler en commun et à continuer les études commencées sous la direction de Drouais : cette union, si bien inaugurée à Rome, résista à toutes les épreuves de la vie et se prolongea pendant plus de cinquante ans. Tout ce qu'ils firent fut fait de compte à-demi, et les noms de Percier et de Fontaine se trouvent liés indissolublement.

Avant de quitter l'Italie, Percier eut l'occasion d'élever à Florence le mausolée élevé à la comtesse d'Albany dans l'église de Santa-Croce. Il donna aussi les plans d'une maison que le prince Poniatowski voulait faire construire à Toulouse.

Percier et Fontaine se retrouvèrent à Paris en 1793, sans protections et sans ressources. Ils se trouvèrent heureux de fournir à l'ébéniste Jacob des dessins de meubles, que celui-ci exécutait avec luxe et avec une grande perfection de main-d'œuvre, et qui obtinrent dans toute l'Europe le plus grand succès. Ils publièrent aussi, en 1798, un volume intéressant sous ce titre : *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome, publiés à Paris l'an VI de la République Française*... Ce recueil, qui contenait cent planches, provenait des portefeuilles si bien remplis par Percier. Enfin le nom des deux amis se fit bientôt connaître. Percier fut nommé architecte de la Malmaison, et partagea sans hésiter ses travaux avec Fontaine : peu de temps après (6 février 1805), tous deux étaient nommés architectes du Louvre.

Alors commencèrent dans ce palais de grands travaux d'achèvement et de raccordement, travaux qui, pour la plupart, présentaient de véritables difficultés et que l'on doit au savoir et au goût de Percier, en même temps qu'à l'habileté pratique de Fontaine. Napoléon, devenu empereur, avait à cœur de terminer le Louvre et même de le joindre aux Tui-

leries, mais le temps lui manqua, et il ne put accomplir que la première partie de cette grande tâche. Nous devons indiquer sommairement ici les principaux travaux de cette époque (1806-1812).

On dut commencer par faire évacuer dans la cour du Louvre et sous la galerie du Musée, tous les logements (et ils étaient nombreux) occupés par les artistes et les savants. Cette mesure, pénible à prendre, était nécessaire, puisque le Louvre était destiné à devenir le Palais des Arts, en même temps qu'à servir d'annexe au logement du souverain.

Il fallait terminer la cour du Louvre et raccorder (chose bien difficile !) les travaux de Perrault avec ceux de P. Lescot. On se décida à donner à trois des façades le style de Perrault, en conservant à la quatrième (celle de l'horloge) les profils de Lescot. On dut, pour arriver à ce résultat, se résigner à une douloureuse opération, la destruction d'une partie de la façade du XVIe siècle.

La salle des Cariatides, au rez-de-chaussée du Louvre, avait été à peine ébauchée par Lescot. Percier et Fontaine la terminèrent dans toutes ses parties, en observant de leur mieux le goût de la première décoration, et en faisant entrer dans les ornements qui en font partie bon nombre de morceaux originaux de l'époque. C'est ainsi qu'ils placèrent la nymphe de Cellini au-dessus de la tribune que supportent les belles figures de Jean Goujon, et qu'ils encastrèrent dans la grande porte de l'entrée, les bas-reliefs en bronze d'Andrea Riccio...

L'Arc de Triomphe du Carrousel fut commencé en 1806 et terminé en décembre 1807. Un modèle de ce monument figura en 1810 à l'Exposition des prix décennaux.

En 1807, on achève la façade du Louvre du côté du Pont des Arts. En 1809, on restaure et on achève la façade de la colonnade. On commence les deux grands escaliers d'honneur au midi et au nord de la colonnade. C'est vers la même époque que fut terminé le grand escalier du musée,

escalier qui fut toujours considéré comme l'un des meilleurs ouvrages de Percier, et que d'impérieuses nécessités ont seules pu faire disparaître. En 1812, les travaux de construction du Louvre étaient entièrement terminés.

Percier et Fontaine avaient, en 1809, présenté leur projet pour la réunion des Tuileries au Louvre. On en avait demandé à beaucoup d'autres artistes, et quarante-sept projets ou modèles avaient été fournis. Après mûr examen, on adopta en 1810 les plans de Percier, mais les événements politiques ne permirent pas d'en commencer l'exécution.

La Restauration conserva à Percier et à Fontaine leurs fonctions d'architectes du Louvre. Ils eurent principalement à s'occuper à cette époque de l'ornement des salles du musée Charles X, et des salles du Conseil d'État....

Sous le gouvernement de Juillet, l'association qui avait duré si longtemps entre les deux artistes, prit fin. M. Fontaine resta seul architecte du roi Louis-Philippe, et Percier se retira dans un petit logement qu'on lui avait accordé dans la cour du Louvre, et où il passa les dernières années de sa vie, s'occupant toujours de ses chers dessins, toujours entièrement dévoué à l'art. Il fut universellement regretté de ses confrères, à cause de la simplicité et de la droiture de son caractère, qualités précieuses qui rehaussaient son rare talent. Il avait été admis à l'Institut en 1811. Napoléon le fit chevalier de la Légion d'honneur; le roi Charles X le nomma officier du même ordre.

Outre le volume des palais et maisons de Rome, dont nous avons parlé plus haut, Percier publia, toujours avec la collaboration de Fontaine, les ouvrages suivants : 1° *Description des fêtes et cérémonies du mariage de l'Empereur avec Marie-Louise*, 1811 ; 2° *Maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, 1812-1813; 3° *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement, comme vases, trépieds, candélabres, cassolettes, lustres, girandoles, lampes, chandeliers, che-*

minées, feux, poêles, pendules, tables, secrétaires, lits, canapés, fauteuils, chaises, tabourets, miroirs, écrans..... Paris, 1812. Ce dernier volume, dont le titre curieux est bon à rapporter, et dans lequel se trouvent les meubles exécutés par Jacob, est toute une révélation de l'époque impériale. C'est bien le goût de l'école de David, tel qu'on le retrouve dans ses tableaux des Horaces, de Brutus, d'Hélène et Paris; et l'imagination des architectes n'a fait que développer ces premiers types qui ressemblaient si peu à ceux de l'époque précédente, et que les salons à la mode adoptèrent exclusivement. Tel devait être, tel était en effet le mobilier de Mme Tallien et de Mme Récamier.

Lorsqu'on exécuta les dessins du sacre de l'Empereur, on eut recours à la main exercée de Percier; il dessina avec une grande finesse les vignettes allégoriques et les bordures qui accompagnent les figures d'Isabey. Le frontispice de l'ouvrage est aussi de sa composition.

Perin (Lié-Louis), *peintre de portraits en miniature et à l'huile, né à Reims le* 12 *octobre* 1753, *mort à Reims le* 20 *décembre* 1817.

Voir nos 1237 à 1246.

Perin s'était, malgré sa famille, livré dès l'enfance à l'étude de l'art dans sa ville natale. Il faisait, pour vivre, quelques portraits ou quelques tableaux de nature morte.

Voulant à tout prix améliorer son talent, il partit à l'âge de vingt-cinq ans (vers 1778) pour Paris, où il aurait désiré se livrer à la peinture d'histoire, mais la nécessité le força à s'en tenir à la peinture du portrait.

Après avoir mis en réserve une petite somme obtenue par ses premiers travaux, il se mit à dessiner le nu d'après nature et se rendait chaque soir, à cet effet, dans l'atelier du peintre Lemonnier. Il se livra aussi à l'étude de la miniature, art qui devait lui procurer des travaux plus nom-

breux et dans lequel il sut bientôt se distinguer. Il observa avec soin les ouvrages de Hall, et se rendit dans l'atelier de Sicardi, miniaturiste en renom, qui lui donna *six leçons*, au prix d'un louis d'or chacune. Roslin, fameux peintre suédois, membre de l'Académie, frappé de ses heureuses dispositions et de ses premiers travaux, l'aida de ses conseils et le chargea de copier en miniature plusieurs de ses portraits. Perin ne pouvait trouver une meilleure direction et de plus utiles exemples. C'est vraisemblablement aux conseils de Roslin qu'il dut la manière large et vraie qu'il adopta dans l'exécution de ses miniatures.

Déjà, en 1785, son nom était connu. Il ne fut cependant pas appelé à Versailles, quoique ayant fait, à plusieurs reprises, les portraits de la duchesse de la Rochefoucauld et celui de la duchesse d'Orléans. Sa clientèle était principalement dans la haute bourgeoisie.

Il n'exposa qu'à trois salons : en 1793, 1795 et 1798. En 1799, sa santé se trouvant ébranlée, sa fortune compromise par la chute du papier-monnaie, il retourna à Reims et, désireux de laisser à sa femme et à ses enfants un gagne-pain, il y fonda une manufacture d'étoffes de laine.

Il ne renonça nullement à son art et continua à peindre de nombreux portraits, soit à l'huile, soit en miniature. Mais sa modestie était telle, que, malgré les instances de ses amis, il refusa d'envoyer de ses ouvrages aux diverses expositions qui se succédèrent jusqu'à l'époque de sa mort. Il venait seulement de temps en temps à Paris pour voir et juger les œuvres des autres.

Cette extrême réserve explique comment le nom d'un artiste, qui aurait été le digne rival d'Augustin et d'Isabey, resta seulement connu de quelques hommes spéciaux. Mais la vérité finit toujours par prévaloir, et le beau cadre de miniatures si variées, si agréables, d'une expression si juste, donné au Louvre par M. A. Perin, son fils, contribuera à faire apprécier, comme il le mérite, le talent de L.-L. Perin.

Perroneau (Jean-Baptiste), *peintre et graveur, né à Paris en* 1715 (?), *mort à Amsterdam* (?) *en novembre* 1783.

Voir nos 1247 et 1248.

S'il est des artistes à qui tout réussit, il en est d'autres condamnés au dénigrement et à l'oubli. Les contemporains de ces derniers, par une sorte d'accord tacite et cruel, affectent de prononcer à peine leur nom, que l'histoire à son tour enregistre comme à regret et sans ménager les erreurs.

L'homme de talent qui nous occupe aujourd'hui en est bien la preuve. Sauf les dates fournies par les registres de l'Académie ou les livrets des salons, nous ne trouvons sur son compte aucun renseignement authentique. Basan, qui le mentionne comme graveur, le fait, par une méprise évidente, naître en 1737; Perroneau aurait donc été agréé à l'Académie à l'âge de quinze ans! L'*Abecedario* de Mariette, les *Mémoires des académiciens* sont muets. Nagler, qui ne dédaigne personne, cite Perroneau (d'après Füssli. *Kunst-Lexicon*) en le dédoublant. Il en fait deux artistes, l'un peintre de portraits, né à Malte, mort à Amsterdam en 1783, l'autre graveur (pris à Basan), né à Paris en 1731, mort vers 1796. Il nous faut donc accumuler ici les points d'interrogation.

Quand même, ce que nous ne croyons nullement, Nagler aurait raison, quand même il existerait deux artistes du nom de J.-B. Perroneau, l'un peintre de portraits, l'autre graveur, la date de naissance (1731) donnée par Basan et par d'autres resterait toujours fausse, car l'une des suites d'estampes qui portent le nom de Perroneau a été publiée chez Huquier en 1738. D'un autre côté, nous remarquons que le portrait de Laurent Cars, appartenant au Louvre et provenant de l'ancienne Académie, est donné sur les inventaires de la Restauration à *Perroneau fils*. Cette appellation qui doit avoir été copiée sur un ancien document, paraî-

trait indiquer que le peintre de portraits a eu un père artiste. Quoi qu'il en soit, les œuvres de peinture et de gravure qui nous sont connues sous le nom de Perroneau, sont vraisemblablement d'un seul et même artiste. Les dates de naissance et de mort que nous donnons sous toutes réserves, sont celles qui ont été relevées sur les registres de l'Académie.

J.-B. Perroneau fut donc élève de Natoire et de Laurent Cars, et c'est dans sa jeunesse et sous la direction de ce dernier, qu'il grava diverses pièces portant son nom, savoir : *Eliézer et Rébecca*, d'après Boucher, *l'Air et la Terre*, d'après Natoire ; diverses figures académiques, d'après Carle Vanloo et Bouchardon. Le premier livre des études de Bouchardon porte la date de 1738. Les nos 1 et 4 de ce premier livre et le no 7 du second livre sont signés de Perroneau. Ils sont fort bien exécutés et vont de pair avec les autres, qui sont dus à Aveline, Huquier, Aubert, Bouchardon le jeune.

Le talent de J. Vivien, celui de la Vénitienne Rosalba, qui, en 1720, était venue faire une brillante apparition à Paris, plus tard les ouvrages de l'inimitable La Tour avaient mis le pastel en honneur et en crédit. Perroneau s'exerça dans ce genre avec succès, et ses portraits le firent agréer à l'Académie le 27 août 1746. Ses débuts paraissent même avoir été brillants, et à partir de l'année de sa réception comme agréé, il exposa à chaque salon des portraits dont la liste assez longue témoigne de ses nombreuses occupations. Il peignait à l'huile en même temps qu'au pastel, et mettait du soin et de la coquetterie à rendre les détails de la toilette de ses modèles. C'est du moins ce qu'indique le livret de certains salons : *Portrait au pastel de M. Olivier en habit de velours, appuyé sur une table. — Celui de madame son épouse, habillée d'une robe de Pequin. — Madame de*** *en habit couleur de rose...*

Dans le compte rendu du salon de 1747, nous trouvons le jugement suivant : « Près de ce tableau, on voit un portrait « en pastel, par un jeune homme nommé M. Perroneau,

« qui est plein d'esprit et de vie, et qui est d'une touche si « vigoureuse et si hardie, qu'on le prenait pour être d'un « maître consommé dans son art. Que ne doit-on pas espérer « de quelqu'un qui marque tant de talents dans ses premiers « ouvrages? » (*Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture... de l'année* 1747, par l'abbé Le Blanc, page 98.)

Au salon de 1748, le succès n'est pas moindre : « Je « crois qu'on peut parler de M. Perroneau après M. La « Tour. Il suit ses traces de fort près, et probablement « doit prendre un jour de ses mains le sceptre du pastel, « lorsque celui-ci, satisfait de la grande multitude de ses « triomphes, songera enfin à se reposer à l'ombre de ses « lauriers. » (*Réflexions sur l'exposition des tableaux cette année* 1748, *à Monsieur le comte de R****, page 16.)

En 1750, nous retrouvons la même phrase avec quelques changements dans les *Lettres sur la peinture à un amateur*. Genève 1750, page 28.

La réputation naissante de Perroneau donna-t-elle réellement quelque jalousie à La Tour, qui ne songeait guère à se reposer à l'ombre de ses lauriers? Diderot l'a dit, et il ne nous est pas permis d'omettre le passage suivant de son salon de 1767 :

« Lorsque le jeune Perroneau parut, La Tour en fut « inquiet; il craignit que le public ne pût sentir autrement « que par une comparaison directe l'intervalle qui les sépa- « rait. Que fit-il? Il proposa son portrait à peindre à son « rival, qui s'y refusa par modestie... L'innocent artiste se « laissa vaincre à force d'instances, et tandis qu'il travaillait, « l'artiste jaloux exécutait le même ouvrage de son côté. « Les deux tableaux furent achevés en même temps et « exposés au même salon; ils montrèrent la différence du « maître et de l'élève. Le tour est fin et me déplaît. Homme « singulier, mais bon homme, mais galant homme, La Tour « ne ferait pas cela aujourd'hui, et puis, il faut avoir quel-

« que indulgence pour un artiste piqué de se voir rabaissé « sur la ligne d'un homme qui ne lui allait pas à la cheville « du pied, etc. »

C'est au salon de 1750 que fut exposé le portrait de La Tour, par Perroneau, avec quatorze autres portraits à l'huile et au pastel. Il est décrit sous le n° 128, en ces termes : *M. de La Tour, peintre du Roy, en surtout noir.* Quant au portrait de La Tour par lui-même, exposé au même salon, il se trouve compris sous le n° 109, parmi plusieurs têtes au pastel. On connaît plusieurs portraits de La Tour par lui-même, mais il serait difficile de savoir quel fut celui de 1750. Celui peint par Perroneau fait partie du musée de Saint-Quentin, et il est fort beau ; mais il faut renoncer au plaisir de réunir les deux termes de comparaison et de juger par nos yeux de la méchanceté du tour joué par le grand pastelliste à son rival. Le récit de Diderot, quelle qu'en soit d'ailleurs l'authenticité, suffit à donner la meilleure idée du talent de Perroneau.

Il fut reçu académicien le 28 juillet 1753, et donna pour morceaux de réception les portraits d'Oudry et d'Adam l'aîné, sculpteur, tous deux peints à l'huile, tous deux exposés au salon de 1753, tous deux enfin placés aujourd'hui à l'Ecole des Beaux-Arts. Voici la liste complète des salons où figure Perroneau : 1746, 1747, 1748, 1750, 1751, 1753, 1755, 1757, 1759, 1763, 1765, 1767, 1769, 1773, 1777, 1779.

Nous le retrouvons aussi, en 1783, au salon de la Correspondance, avec un portrait de femme qui appartenait à A. de St-Aubin.

On prit l'habitude de nommer Perroneau après La Tour, mais ce ne fut pas toujours avec les mêmes éloges qu'au salon de 1748. Déjà en 1751, le rapprochement donne lieu à une critique assez sévère : « L'illusion est si frappante « dans les portraits de M. La Tour, qu'il semble que la « nature se soit peinte elle-même. Il n'y a rien à désirer.

« Pour bien faire, La Tour n'a qu'à se ressembler et « *Monsieur Perroneau* qu'à l'imiter ; ce jeune peintre qui « marche sur ses traces,

« *Proximus huic longo sed proximus intervallo,*

« s'est corrigé sur les ensembles ; mais il s'est négligé sur la « couleur : ses têtes sont touchées avec esprit, mais elles « sentent trop l'esquisse, et je voudrais qu'on ne pût pas en « appeler séparément les couleurs, enfin qu'il accusât telle- « ment les formes qu'on pût modeler d'après ses portraits, « comme on serait en état de le faire d'après ceux de M. de « La Tour. » (*Jugements sur les principaux ouvrages exposés au Louvre le* 27 *août* 1751. — Amsterdam, 1751.)

En 1753, même parallèle écrasant avec La Tour : « M. Per- « roneau a été jugé plus ressemblant à lui-même, et sa « couleur moins variée que celle de M. de La Tour. Cet « artiste a donné cette année deux morceaux de réception « qui ont été applaudis. » *Lettre à un ami sur l'exposition des tableaux faite dans le grand salon du Louvre le* 25 *août* 1753, page 15.

Cet éloge, donné du bout des lèvres à des ouvrages que nous avons sous les yeux et que nous pouvons juger à notre tour, contraste singulièrement avec les transports d'admiration que soulève chez les mêmes critiques la vue des pastels de La Tour.

Le pauvre Perroneau dut s'habituer à ces dédains. Il continua d'exposer assez régulièrement. Nous ne remarquons dans ses envois que deux ou trois lacunes qu'il faut attribuer probablement à son humeur voyageuse. Sa clientèle était toujours nombreuse. Elle se recrutait surtout dans la bourgeoisie et dans le monde des théâtres. C'est *mademoiselle Amédée, de l'Opéra, en domino noir;* c'est *madame Du*** badinant avec un éventail;* ce sont *mesdemoiselles Silanie et Rosalline...*, etc.

Il ne peint ni le roi, ni la reine, ni le dauphin, ni les prin-

cesses filles du roi. Nous trouvons cependant quelques grands noms dans ses envois au salon : la princesse de Condé, milord d'Hunlington (peint sans doute en Angleterre), le prince Charles de Lorraine, la princesse Charlotte de Lorraine... En 1759, il expose d'un coup trois portraits d'académiciens : Vernet, L. Cars, Cochin; en 1763, les portraits d'un bourgmestre et d'un échevin d'Amsterdam, exécutés dans un de ses voyages en Hollande; en 1765, parmi ses envois figure le portrait de sa fille, à l'huile, portrait qu'un critique de salon trouve peint avec beaucoup de hardiesse.

Mais les éloges, avec le temps, deviennent de plus en plus sobres et rares. Lafont de Saint-Yenne, dans son *Salon de* 1754, avait parlé de Perroneau avec justice et convenance. De temps en temps, le *Mercure* loue la légèreté et la facilité de sa touche, mais Bachaumont le sacrifie impitoyablement. « Ce genre de perfection le distingue infiniment (vous devinez qu'il vient de parler de La Tour) du pastel crû, dur, rem- « bruni de M. Perroneau, dont les portraits à l'huile ont « aussi un caractère de rudesse qui doit l'exclure à jamais « de peindre les grâces, mais le rend très propre à tracer les « rides de la vieillesse, la peau tannée d'une paysanne ou la « morgue d'un Turcaret. » *Lettre sur le Salon de* 1769. Il n'est pas plus bienveillant au Salon de 1773, et son continuateur parle de notre artiste avec un dédain peu dissimulé, presque grossier : « Je vous parlerai encore du portrait de « M. Coquebert de Montret, consul général dans le cercle de « la Basse-Saxe, moins à raison du peintre, M. Perroneau, « dont la manière dure est en général peu estimée, mais à « raison du personnage, qui... etc., etc. » — *Salon de* 1777.

Quant à Diderot, il passe, comme toujours, toute mesure. *Salon de* 1765 : « Parmi les portraits de Perroneau, il y en « avait un de femme qu'on pouvait regarder (!), bien des- « siné et mieux dessiné qu'à lui n'appartient. Il vivait, et le « fichu était à tromper. » Le pauvre artiste avait envoyé à ce

salon quatre portraits à l'huile et trois pastels : n'est-ce pas lui faire payer cruellement l'éloge d'un fichu ? Au compte rendu du salon de 1767, on dirait que le philosophe s'amuse à jouer des niches à Perroneau. Il décrit, sous son nom, longuement et avec de grands éloges un portrait de femme, et dans l'article qui suit, il ajoute négligemment que le portrait est de Roslin. Enfin, en 1769, il raconte à sa manière une prétendue malice de Chardin, qui était chargé du placement des tableaux et qui avait mis sans façon les pastels de Perroneau en pendant avec ceux de La Tour : « Ce tapissier Char-« din est un espiègle de première force, il est enchanté « quand il a fait quelques bonnes malices... en opposant « face à face les pastels de La Tour à ceux de Perroneau, il « a interdit à celui-ci l'entrée du Salon. »

Est-ce là de la justice ? Est-il donc nécessaire que nos admirations les plus naturelles, les mieux méritées pour les grands artistes, soient doublées de dédain, presque de haine pour de plus modestes ? En faisant à La Tour sa large part, ne pouvait-on pas en laisser une à Perroneau ?

Nous sommes, quant à nous, du même avis que ces premiers critiques par nous cités, et tout en plaçant La Tour au premier rang, nous ne voulons pas, comme Bachaumont et Diderot, mettre son humble rival sous ses pieds. Perroneau n'a ni la force, ni la merveilleuse vérité de La Tour, mais son talent est fin et délicat. Sa manière lui appartient bien, et si tous ses portraits avaient été aussi beaux que celui de Laurent Cars (n° 1247 du présent catalogue), le pauvre peintre fût devenu, pour le maître du pastel, un redoutable rival. On ne saurait voir une physionomie plus spirituellement et plus heureusement accusée que celle du graveur, un œil plus brillant, une bouche plus agréablement souriante. Nous avons eu l'occasion de voir d'autres pastels encore très remarquables de notre artiste, et nous croyons qu'avec le temps on leur rendra toute la justice qui leur est due. Quant à sa peinture à l'huile, elle est pleine de légèreté et très

habilement touchée. Les portraits des deux académiciens, Adam l'aîné et Oudry, à l'École des Beaux-Arts, doivent être rangés parmi les meilleurs de la suite. Les têtes et les mains, bien posées, dessinées sur nature et sans pratique, sont expressives et facilement rendues; les vêtements, d'un ton rompu et doux sont d'un faire qui trahit le pastelliste; car, contrairement à La Tour, qui donnait à son pastel l'éclat de l'huile, Perroneau donne volontiers à ses portraits à l'huile l'harmonie un peu affaiblie du pastel. M. E. Marcille possède une tête d'abbé qui fut exposée au salon de 1748, et que l'on est obligé de regarder à deux fois pour être bien sûr que ce n'est pas un pastel. La couleur, très librement maniée, y est plutôt soufflée que posée. Le regard est spirituel, la bouche, mince et sarcastique, est dessinée à merveille; l'ensemble est tout particulier, et ne s'oublie pas. Nous connaissons enfin, dans une autre collection d'amateur, une quatrième peinture à l'huile de notre artiste. C'est un second portrait de Laurent Cars : même tête, quoique différemment posée, même habit gris, même talent que dans le pastel du Louvre.

Lorsque Perroneau mourut, en 1783, il était bien oublié. La Tour lui-même, octogénaire, n'exposait plus depuis le salon de 1773. Les critiques et le public n'avaient plus à s'occuper de cette rivalité, que probablement Perroneau n'avoua j'amais, mais que la similitude du genre avait naturellement amenée, au grand détriment du plus faible. La Tour était trop vieux et trop retiré du monde, Perroneau trop humble et trop délaissé pour que les anciennes querelles eussent encore cours. Perroneau, qui ne devait pas être riche, habitait le *Petit Charonne*, ainsi qu'en fait foi la liste officielle des académiciens, en 1781. Il mourut, paraît-il, dans un de ses voyages de Hollande, où l'appelaient peut-être quelques nouveaux portraits ; si les registres de l'Académie disent vrai, il n'était âgé que de soixante-huit ans. Sa mort fut entièrement inaperçue du public, et un seul journal

fort ignoré, croyons-nous, en parle dans un article dont nous devons l'obligeante communication à M. Bellier de la Chavignerie, qui a su réunir sur nos peintres français tant de documents précieux. Voici un fragment de cet article : « Nous venons d'apprendre que M. Perroneau, peintre de « portraits très distingué, était mort cet automne en Hol- « lande. » Ici, l'éloge de l'artiste, le nom de ses maîtres, Natoire et Cars, et la mention du portrait qui lui fut demandé par La Tour...

« Il a exercé son talent presque par toute l'Europe, et son « instabilité fut une des singularités de sa vie. Rien n'a « pu le fixer dans le même endroit, quelque avantage qui s'y « présentât. L'Italie, l'Espagne, l'Angleterre, la Russie, la « Pologne, Hambourg, la Hollande et toutes les villes prin- « cipales de la France conservent des preuves du séjour qu'il « y a fait... (*Affiches, annonces, et avis divers, ou Journal général de France* du samedi 10 janvier 1784, page 19; in-4°, Bibliothèque impériale, LC² 68.)

Nous avons le ferme espoir que les œuvres d'un artiste aussi cosmopolite, aussi habile, aussi laborieux, se retrouveront peu à peu en France et en Europe, et feront honneur à notre école.

Miger a gravé le portrait de Laurent Cars. Daullé, Moitte, Valentin Green ont reproduit une demi-douzaine d'autres portraits de Perroneau.

Pillement (Jean), *peintre et graveur à l'eau-forte, né à Lyon en* 1728 (?), *mort à Lyon le* 26 *avril* 1808.

Voir n° 1249.

Nous ne possédons que peu de détails sur la vie de cet artiste, qui se forma, dit-on, dans sa ville natale et vint se perfectionner à Paris. Il fut quelque temps employé comme dessinateur à la manufacture des Gobelins. Il passa à Londres vers 1755, et obtint, dans cette ville, quelque succès,

car on y publia, en 1758, 1759 et 1760, un assez grand nombre de planches gravées d'après ses tableaux ou ses dessins, paysages, marines, études de fleurs, sujets chinois.

Il obtint le titre de peintre du roi de Pologne, et, plus tard, celui de peintre de la reine de France. Nous ne savons à quelle époque il se rendit en Autriche, où il séjourna longtemps. Il se trouvait à Vienne en 1767. (Dussieux, *Artistes français à l'étranger*, page 9.)

Il exposa à Paris, au *Salon du Colysée*, en 1776; et dans l'*Almanach des Artistes* de 1777, on donne son adresse *à Londres*, ou à Paris, chez M. Basan. Il est donc vraisemblable que son principal établissement était à Londres, et qu'il y retournait après chacun de ses voyages sur le continent.

Il visita plusieurs fois le Portugal, et se trouvait, pour la dernière fois, à Lisbonne, en 1780. Nous ne trouvons plus trace de lui après cette époque ; nous savons seulement qu'il revint à Lyon, où il passa les dernières années de sa vie dans un état de fortune assez misérable, et où il mourut âgé d'environ quatre-vingts ans.

En 1767, un nommé Leviez, qui avait réuni des planches gravées d'après Pillement, en publia une nouvelle édition, dont nous rapporterons ici le titre :

« Œuvres de Jean Pillement, peintre et dessinateur cé-
« lèbre, composées de deux cents pièces, dont une partie
« gravées par lui-même à l'eau-forte ; les autres par Canot,
« Ravenet, Masson, Woollett et autres habiles graveurs.

« La première partie contient cent trente sujets figurés et
« ornements chinois, ainsi que diverses fleurs. Les soixante-
« dix autres sont composés de jolis paysages et marines,
« ornés de figures et animaux, dont les Eléments, les Sai-
« sons, les Heures du jour et autres sujets très agréables. »

Cette annonce donne une nomenclature exacte de l'œuvre de Pillement, qui était déjà assez considérable en 1767, et qui, si nous ne nous trompons, n'a pas dû beaucoup s'accroître

depuis cette époque. Il nous est même difficile, en voyant les dessins ou les gouaches de cet artiste (car ses peintures à l'huile ne sont guère connues), de comprendre la vogue dont il a joui pendant quelque temps en Angleterre et en Allemagne. Ce sont des ouvrages bien peu intéressants, sans étude de la nature, sans souvenir des ouvrages des maîtres. P.-C. Canot a gravé le plus grand nombre des planches qui composent son œuvre : marines, paysages, fleurs naturelles, *fleurs idéales et de fantaisie dans le goût chinois, propres aux manufactures de soie et d'indienne*... Nous avons vu aussi une vingtaine de planches gravées par Pillement lui-même, ce sont des études de fleurs exécutées d'une pointe ferme et fine.

Portail (Jacques-André), *peintre de fleurs, dessinateur, né à Brest* (?) *vers la fin du* XVIIe *siècle, mort à Versailles* (?) *le 4 novembre* 1759.

Voir n° 1250.

Nous ne savons quel fut le maître de cet artiste, qui fut nommé, en 1742, garde des plans et tableaux du roi. Il était peintre de fleurs, et fut admis, en cette qualité, à l'Académie, le 24 septembre 1746. Il était chargé de la décoration des expositions du Louvre, et figure, en raison de ces fonctions, qui, dès cette époque, n'étaient pas une sinécure, en tête d'une dizaine de livrets, de 1742 à 1753, immédiatement après M. de Tournehem, directeur et ordonnateur général.

Il exposa pour son propre compte, en 1749, 1750, 1751 et 1759, des gouaches représentant presque toutes des tableaux de fleurs et de fruits. Il faisait aussi des dessins de paysage, et dans sa Correspondance, publiée dans le tome II des *Archives de l'art français*, Natoire écrit de Rome : « Nous ve-« nons de rouler autour de Rome, où nous avons veu les « plus beaux endroits qui se puissent imaginer pour le

« paysage. Je vous attendois pour les dessiner avec M. Por-
« tail, qui trouveroit bien de quoy garnir ses portefeuilles. »
Le nom de Portail revient à chaque instant dans ces lettres.

M. de Chennevières, qui, dans ses *Portraits inédits d'artistes français*, nous a donné une intéressante notice sur celui qui nous occupe, cite aussi un passage des *Mémoires* de Marmontel que nous devons rapporter. Il parle de son logement de Versailles qui se trouvait près de la salle des tableaux de grands maîtres, salle qu'il visitait souvent :
« C'était dans mes délassements ma promenade du matin.
« J'y passais des heures entières avec le bonhomme Portail,
« digne gardien de ce trésor, à causer avec lui sur le génie
« et la manière des différentes écoles d'Italie et sur le ca-
« ractère distinctif des grands peintres. »

Le *bonhomme* Portail serait entièrement oublié aujourd'hui, malgré ses fonctions, qui durent lui faire beaucoup d'amis ou beaucoup d'ennemis, malgré son titre d'académicien et de garde des tableaux du roi, si une circonstance heureuse n'était venue, dans ces dernières années, remettre son nom en honneur. Dans la collection des Silvestre, maîtres à dessiner des enfants de France, se trouvaient une quarantaine de dessins de sa main, représentant des scènes familières, des études de figures d'après nature, et non plus seulement des paysages ou des tableaux de fleurs, comme ceux qu'il exposait le plus souvent ou comme les gouaches du musée de Versailles. A la vente Silvestre, faite en 1810, ces quarante dessins, dont Regnault-Delalande faisait un juste éloge, se trouvèrent dispersés. Mais heureusement la famille Silvestre en conserva une dizaine, qui reparurent en 1851, à la vente faite après le décès de M. le baron de Silvestre.

Ce fut une agréable surprise pour les amateurs, qui ne connaissaient tout au plus Portail que de nom, et qui furent frappés de ces croquis. Lancret ou Pater n'auraient pas mieux fait ; tout au moins ils n'auraient été ni si simples ni

si vrais. Ces feuilles légères, données ou léguées à l'un des Silvestre par l'auteur, qui en faisait peut-être peu de cas, sauveront son nom bien plus sûrement que les mentions d'ailleurs assez fréquentes, que l'on trouve de lui dans l'histoire des arts au XVIIIe siècle.

Quesnel (FRANÇOIS), *peintre, né à Édimbourg en* 1544, *mort à Paris en* 1619.

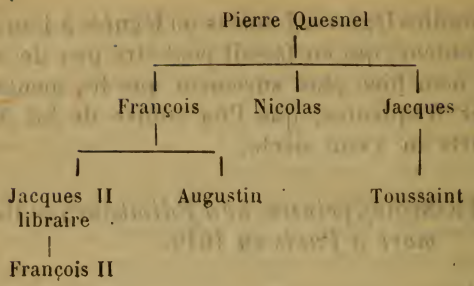
Voir n° 1294.

L'abbé de Marolles, dans son livre des *Peintres et Graveurs*, a consacré tout un chapitre à la famille Quesnel qu'il paraît avoir tenue en grande estime, et dont il connut certainement la seconde génération. Nous ne citerons, et pour cause, que le premier quatrain dudit chapitre :

« Sept peintres de la famille des Quesnels.

« Six peintres des Quesnels, et tous considérables
« Qui sont sortis de Pierre et de ses trois enfants,
« Deux François, Nicolas et Jacques triomphants,
« Augustin et Toussaint ingénieux, aimables. »
.....

Nous devons essayer d'éclaircir un peu ce fatras énigmatique au moyen des documents, puisés à diverses sources, qu'il nous a été possible de réunir. Mais nous commencerons par présenter l'arbre généalogique des Quesnels. Nous l'empruntons à Marolles, en le rectifiant à l'aide des pièces authentiques que nous fournit le précieux dictionnaire de M. Jal. Nous ne parlerons autant que possible que des sept peintres, *tous considérables*, vantés par le docte abbé de Villeloin, et nous mettrons de côté les autres membres de cette innombrable famille, au risque de laisser dans l'oubli un ou deux artistes qui s'y rattacheraient.



I

Pierre Quesnel était « un françois issu d'ancienne noblesse « escossoise, dont les belles qualités méritèrent l'estime et « la protection de Marie de Lorraine, qui le donna à Jacques V « roy d'Escosse son mary » (Marolles). Il était né dans les premières années du XVIe siècle. Il se maria en Ecosse et revint s'établir en France. En 1557, il avait donné les dessins d'une grande verrière dans l'église des Augustins, où se voyait l'ascension du Christ, avec les portraits de Henri II et de Catherine agenouillés, ouvrage, dit notre impitoyable rimeur,

Ouvrage en son dessin, sur le verre, immortel...
Tout est plein des travaux, d'ailleurs, de ce rare homme...

Voilà tout ce que nous trouvons sur son compte. Nous croyons cependant, d'après une autre indication fort peu claire de Marolles, qu'il dut travailler dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois.

Il vivait encore en 1580, et était parrain de l'un de ses petits-fils (Jal).

II

François Quesnel « escossois aisné de Pierre et de Magdeleine Digby » paraît avoir été le plus habile et le plus cé-

lèbre de sa famille (1). Il naquit dans le palais royal d'Édimbourg en 1544 ou 1545. Il fut, dit Marolles : « chéri du roi « Henri 3e et de toute sa cour, et surtout du chancelier de « Chiverny qui ne put jamais le faire consentir à son agran- « dissement. Ses portraits sont souvent confondus avec ceux « de Janet auquel il succéda. Il composoit fort bien l'his- « toire et donna le premier plan de Paris en douze feuilles. « Son désintéressement luy fit également mépriser l'acquisi- « tion et la perte des biens de fortune, et sa modestie refu- « ser l'ordre de Saint-Michel sous Henry 4e. Il joignit à une « vertu vrayement chrestienne beaucoup d'expérience et de « lecture, et mourut l'an 1619, après avoir reçu ses sacre- « ments qu'il demanda en santé dix ou douze heures avant « sa mort. »

Cette courte et substantielle notice, que nous copions sur un beau portrait de F. Quesnel gravé par Michel Lasne, est extrait de l'ouvrage en prose que Marolles avait consacré à l'histoire des arts et des artistes. Combien ne devons-nous pas regretter la perte de ce précieux manuscrit que les quatrains du *Livre des Peintres* remplacent si imparfaitement!

François Quesnel n'était donc pas simplement un peintre de portraits à l'huile ou au crayon, mais encore un peintre d'histoire. Nous savons qu'il représenta *l'Entrée de Henri IV et de Marie de Médicis, le Sacre de Louis XIII* « en quelques tableaux peints » ; qu'enfin

« Il fit des grands tableaux pour les tapisseries. »

Nous ne connaissons aucune peinture à l'huile (composition ou portrait) qui puisse être attribuée à F. Quesnel. La Bibliothèque impériale possède deux dessins sur lesquels son nom est inscrit. L'un est un portrait d'homme aux crayons de couleur (portant le n° 142); le second repré-

(1) Cette inscription se trouve sur un petit dessin à la plume de la Bibliothèque impériale. Au verso du même dessin se voit le portrait de Nicolas, frère de François, dont nous aurons à parler plus loin.

sente Gabrielle d'Estrées. Tous deux proviennent de la Bibliothèque Sainte-Geneviève et sont fort médiocres. Celui qui appartient au Louvre et qui a fait partie de la collection Mariette (n° 1294 du présent catalogue), est infiniment supérieur. Son authenticité est constatée par l'autorité de Mariette qui vivait à une époque où les traditions étaient encore vivantes, et qui n'aurait pas donné à la légère un nom de ce genre. C'est vraisemblablement le seul ouvrage indiscutable de cet artiste.

Un dessin de sa main représentant son fils Jacques Quesnel enfant, faisait partie du cabinet de M. de Fontette (*Bibliothèque historique du Père Lelong*, tome IV, appendice page 254).

L'une des compositions du *Sacre de Louis XIII* nous a été conservée par l'estampe de T. de Leu. C'est une scène sagement et simplement rendue. Une figure de Henri IV sur son lit de mort lui est aussi attribuée. Parmi les portraits, celui d'Henri IV coiffé d'un chapeau est fort remarquable, ainsi qu'un autre du même roi portant la couronne. Nous pouvons citer encore Marie de Médicis, la princesse de Conty, Henriette de Balsac, Louise de Lorraine. Tous ces portraits sont dus au burin de Thomas de Leu. Celui de l'artiste lui-même gravé par Michel Lasne, dont nous avons parlé plus haut, était une peinture de sa main et présente beaucoup d'intérêt. C'est une bonne et noble physionomie.

Si nous pouvions connaître le nom des peintres d'après lesquels Thomas de Leu, Léonard Gaultier, Michel Lasne ont gravé chacun de leurs portraits, nous trouverions certainement dans le nombre bien des ouvrages de notre Quesnel et de ses frères. Malheureusement presque tous sont anonymes.

En 1609, F. Quesnel publia un plan de Paris, bien connu et apprécié. Sur la première planche se voit une statue équestre de Henri IV, figure de bon style et qui doit être de son invention. Dans la dédicace au roi, il s'exprime en ces termes : « Or affin que les estrangers qui ne l'ont vue (la ville

« de Paris) voient les merveilles que vous avez faictes en elle, « ie l'ay désignée et pourtraite avec une exacte observation « de toutes les dimensions et mesures, avec art et simétrie « et non à boulevüe, prenant un aspect différent des aultres, « puis ie l'ay faict graver en planche de cuivre [1] pour « satisfaire au désir des curieux. »

Sur la douzième feuille du plan, se trouve le portrait de Quesnel, vu de profil dans un ovale, avec l'inscription : FRANCOYS QVESNEL PAINCTRE A PARIS ÆT. 64, 1609.

Cette inscription prouve que Henri IV n'avait pas donné à notre artiste le brevet de peintre du roi, et en général nous le voyons mentionné dans les actes avec la modeste qualification de *maistre peintre et bourgeois de Paris*. Cependant une épreuve du portrait de Michel Lasne, antérieure de trois ans au moins à celle que nous avons citée, porte cette inscription : « François Quesnel, premier peintre du roy « Henri 3e aagé de soixante-treize ans, 1616. » Nous ne retrouvons ce titre ni dans M. de Laborde ni dans aucun document que nous connaissions.

F. Quesnel est cité dans deux comptes, l'un de 1571, l'autre de 1573, et n'y reçoit d'autre titre que celui de « peintre à Paris ». Il en faut conclure qu'il ne fut pas non plus peintre du roi Charles IX.

III

Nicolas Quesnel était « le deuzième fils de Pierre et de « Madeleine Digby. » Cette mention que porte le dessin de la Bibliothèque impériale, plus haut cité, nous fait supposer que Nicolas naquit en France, quand son père revint d'Écosse. En effet sur le portrait de François, le fils aîné, on a bien soin de mettre le mot « escossois » qui ne se retrouve plus ici.

(1) Par Pierre Vallet, *Rob. Dum.*, tome VI, page 123.

Marolles préconise surtout Nicolas comme peintre de blasons :

« Nicolas, si sçavant, dans les nobles familles,
« Fit des blazons prisez en son temps par la cour... »

Mais nous possédons une preuve éclatante du talent de Nicolas. C'est le beau portrait de Pierre Quesnel, son père, aux crayons rouge et noir sur papier gris, exécuté en 1574. Ce dessin que conserve la Bibliothèque impériale prouve combien était réelle l'habileté de ces modestes artistes. Dans le cabinet de M. de Fontette se trouvait aussi le portrait de « Nicolas Quesnel, père de Pierre et grand-père de François : « Dessin par Nicolas Quesnel son petit-fils » (Père Lelong).

Nicolas Quesnel mourut le 7 août 1632. Il était doyen de la communauté des peintres et sculpteurs (Jal, page 1025). Nous trouvons dans l'œuvre de L. Gaultier une suite de blasons. Il est probable que ces estampes nous donnent une idée assez exacte de ceux que Nicolas peignait pour la cour. Quant au portrait de son père, il est gravé dans l'ouvrage de M. Niel.

IV

Jacques, fils de Pierre et frère des précédents, fut peintre d'histoire.

« Jacques peignit des saints, des voûtes, des chapelles,
« Il peignit des tableaux pour l'hôtel de Zamet,
« Il en fit pour le prince à qui tout se soumet,
« Et l'on connut de lui mille beautés nouvelles. »

Il mourut le 11 mai 1624 (*Archives de l'art français*, tome V, page 264).

V

Parmi les fils de François Quesnel, qui n'eut pas moins de quatorze enfants de ses deux femmes, nous trouvons un

Jacques Quesnel (le jeune), qui ne fut pas peintre, mais libraire. François Quesnel (le jeune), fils de ce dernier, fut d'abord peintre comme son grand-père et ses oncles, puis il prit les ordres et entra à l'Oratoire. Paquier Quesnel, autre fils de Jacques Quesnel le jeune, fut le célèbre oratorien janséniste, dont les livres soulevèrent tant d'orages. Moréri qui ne mentionne même pas cette double ou triple génération d'artistes, consacre à l'oratorien une longue biographie.

VI

Augustin Quesnel, autre fils de François, et frère de Jacques Quesnel le jeune, naquit en 1595. Il fut peintre et marchand d'estampes. Il a laissé, dit Marolles :

« Des portraits qu'il exprimoit si bien,
« Qu'à leur naïveté l'on ne désiroit rien. »

Le même Marolles le cite deux fois comme intelligent connaisseur dans le chapitre des *Curieux d'estampes*.

Nous ne pouvons citer d'Augustin qu'une figure de joueur de flûte, gravée par Ganières. Nous trouvons aussi une composition de l'Ascension portant les mots : Aug. Quesnel *excudit*, sans savoir quel en est l'auteur.

VII

Enfin Toussaint Quesnel fut peintre d'histoire, et collaborateur de Fréminet et de Dubreuil. C'est du moins Marolles qui le dit expressément. Mais ici se présentent plusieurs difficultés. Premièrement, Toussaint, fils de Jacques Quesnel l'ancien, naquit le 24 décembre 1594. Il ne put donc travailler avec Dubreuil, qui mourut en 1602. D'un autre côté, Marolles dit que Toussaint était fils de Nicolas, et M. Jal mentionne en effet parmi les enfants de Nicolas un fils du nom de Toussaint. Mais par suite d'une erreur de copie ou

d'impression, bien naturelle au milieu de tant de chiffres, il donne à ce dernier Toussaint la même date de naissance qu'à Toussaint fils de Jacques. Nous avons cherché à rectifier l'erreur dans les archives de l'Hôtel de Ville. Mais s'il nous a été facile de constater que Toussaint fils de Nicolas n'était pas né le même jour que son cousin germain, nous n'avons pas réussi à trouver la vraie date. Il est présumable toutefois que cette date est antérieure à 1594, et il ne serait pas impossible que le Toussaint de Marolles, collaborateur de Fréminet et de Dubreuil, fût bien le fils de Nicolas. Marolles n'est d'ailleurs nullement infaillible. Contentons-nous donc de signaler la difficulté, en laissant à d'autres le soin de la résoudre.

Nous ne connaissons aucun ouvrage de Toussaint Quesnel. Nous savons seulement, grâce à M. Jal, qu'en 1651 il vivait encore, et signait, en même temps qu'Augustin son parent, l'acte de jonction des maîtres peintres avec les académiciens.

Roslin (Marie-Suzanne **Giroust**, *femme*), *peintre de portraits au pastel, née à Paris le* 9 *mars* 1734, *morte à Paris le* 31 *avril* 1772.

Voir n° 1298.

Alexandre Roslin, peintre suédois qui était venu s'établir à Paris et s'y était fait une réputation méritée, avait remarqué chez Vien, son confrère de l'Académie, une des élèves de ce dernier, remarquable par sa beauté, Mlle Giroust. Il la demanda en mariage, et sa qualité d'étranger le fit d'abord refuser. Mais il était vivement épris; grâce à la protection de M. de Caylus qui sut décider la famille, il l'épousa après cinq ans d'attente, le 8 janvier 1759.

Mme Roslin n'abandonna pas la peinture et, sous la direction de son mari, fit des portraits au pastel qui furent appréciés, et lui valurent la bienveillance de l'Académie. Elle eut l'honneur d'être admise par cette compagnie le 1er janvier

1770, et exposa au salon de 1771 en qualité d'académicienne. Mais elle ne jouit pas longtemps de sa position. Atteinte d'un cancer au sein, elle mourut le 31 avril 1772, âgée de trente-huit ans.

Son morceau de réception avait été le portrait de Pigalle. En 1786, plusieurs années après la mort de sa femme, Roslin fit présent à l'Académie du pastel de Dumont le Romain, peint par elle, portrait en buste qui se trouve aujourd'hui au Louvre.

Russel (John), *peintre de portraits, né en* 1744, *à Guildford* (*comté de Surrey*, *Angleterre*), *mort en* 1806.

Voir n° 1298 *bis*.

Il fut élève de Francis Cotes, connu comme peintre de portraits à l'huile et surtout au pastel, et suivit les traces de son maître. Il vint à Londres à l'âge de quinze ans, remporta un prix à l'Académie royale de peinture, et acquit de la réputation comme peintre de portraits. Il fut adopté par le monde élégant d'alors, à Londres et dans les environs, et on lui demandait de préférence des pastels. Il fut nommé, en 1788, membre de l'Académie royale. Il fit les portraits du Roi et de la Reine, du prince et de la princesse de Galles, et, d'un grand nombre de personnages de rang élevé. Il publia en 1772 un traité intitulé : *Éléments de la peinture en crayons*, qui obtint deux éditions, et fut considéré comme un ouvrage utile et bien fait. Il s'occupait aussi d'astronomie et fit paraître une *Description de la lune*, avec planches gravées. Il mourut en 1806.

J. Russel avait le titre de peintre du Roi et du prince de Galles. On trouve dans Nagler la liste des principales estampes gravées en manière noire ou au pointillé d'après ses ouvrages : ce sont des sujets gracieux suivant la mode du temps, et des portraits divers.

Saint (Daniel), *peintre de portraits en miniature, né à Saint-Lô en* 1778, *mort à Saint-Lô le* 23 *mai* 1847.

Voir nos 1299 et 1300.

Il fut élève du peintre Regnault et du miniaturiste Aubry. Il exposa pour la première fois, au salon de 1804, un cadre de miniatures qui fit apprécier son talent. Au salon suivant (celui de 1806), Saint était déjà classé parmi les meilleurs artistes en ce genre. Voici en effet les termes dont se sert le *Pausanias français* (par Chaussard) en rendant compte de ses travaux : « M. Saint l'emporte, après Augustin, sur tous « ses concurrents. Chacun de ses portraits mérite des éloges, « et ce qui m'en plaît davantage, c'est qu'il a varié dans tous « et le ton et la manière, mérite rare chez les peintres en « miniature, dont tous les portraits se ressemblent par « l'uniformité du ton. »

En 1810, il exposa deux grandes miniatures représentant des figures en pied : l'une, celle du prince Kourakin; la seconde était Mlle L*** se détachant sur un fond de paysage. Il fut admis en cette même année à l'honneur de faire d'après nature le portrait de l'Empereur, et c'est ce portrait qui fut envoyé à Vienne à l'archiduchesse Marie-Louise.

Sa touche large, sa couleur pleine de vérité et exempte de toute exagération plaisaient généralement, et, sous la Restauration, Saint devint le miniaturiste le plus recherché. Il fit alors plusieurs fois le portrait de Charles X, qui lui donna le titre de peintre du roi, et d'un grand nombre de hauts personnages. Citons ici un passage du *Salon de* 1827 par M. Jal : « Voilà de belles miniatures — les plus belles « du salon, sans contredit. Celles-ci sont de M. Saint, celles-« là de Mme de Mirbel. La touche de M. Saint est large. Ne « l'est-elle pas même un peu trop? C'est possible, mais ce « défaut vaut mieux que le contraire? Ses portraits ont un « bel aspect; le roi est ressemblant, je crois, cet officier « aussi..... M. Saint tient toujours le haut bout dans la

« miniature..... Le portrait d'une dame représentée en pied « et se promenant dans un jardin est vraiment digne d'ad- « miration. La figure est gracieuse, sans manière, d'un ton « solide et agréable, d'un dessin correct, quoi qu'on dise « de longueur de la jambe gauche. Le paysage est joliment « composé; les accessoires sont ajustés avec beaucoup de « goût. »

Saint exposa presque sans interruption à tous les salons qui se succédèrent, jusqu'à celui de 1839. Sa vogue était toujours la même, et il eut à exécuter de nombreux portraits du roi Louis-Philippe, grands et petits, et en divers costumes. Une partie des bénéfices qu'il devait à son talent fut employé par lui à l'acquisition de différents tableaux et dessins de maîtres, principalement de maîtres français du XVIIIe siècle. Il était amateur passionné et connaisseur distingué. Lorsque les atteintes de l'âge vinrent se faire sentir, Saint, en se retirant à Saint-Lô, sa ville natale, dut faire le douloureux sacrifice de ce cabinet qu'il avait réuni avec tant de soins et de patience, et auquel il avait joint de précieuses estampes de toutes sortes. La vente de Saint eut lieu en mai 1846, et obtint le succès qu'elle méritait.

L'artiste lui-même mourut un an après. Il était chevalier de la Légion d'honneur. Il avait obtenu une médaille de seconde classe en 1806, et une médaille de première classe en 1808.

Saint-Aubin (Gabriel-Jacques de), *peintre et graveur à l'eau-forte, né à Paris en* 1724, *mort à Paris en* 1780.

Voir n° 1301.

MM. E. et J. de Goncourt, en consacrant aux frères Saint-Aubin l'une de leurs élégantes publications, ont fait revivre ces artistes, qui, pendant longues années, étaient restés parmi les oubliés et les méconnus. Augustin de Saint

Aubin, le plus jeune de la famille (1736-1807), membre de l'Académie royale, avait seul, grâce à ses jolies estampes, conservé quelque réputation... Mais Gabriel, celui dont nous avons à parler ici, et ses deux autres frères (1), ne jouissaient pas de la même faveur.

Gabriel de Saint-Aubin fut élève de Jeaurat, de Colin, de Vermont et de Boucher. Il étudia le modèle d'après nature à l'Académie royale de peinture, et remporta plusieurs médailles.

Il concourut pour le prix de Rome en 1753, mais n'obtint que le second prix. Cet échec lui fut pénible. Laissant là les concours académiques, il se replia sur lui-même et travailla à sa façon. Nous ne saurions, du reste, accuser d'injustice l'Académie; car son tableau, dont le sujet était *Laban cherchant ses idoles*, et qu'il grava lui-même à l'eau-forte quelques années après, paraît fort médiocre.

Nous transcrirons purement et simplement ici la plus grande partie de la note que consacre à notre Saint-Aubin un contemporain, M. de la Blancherie. (*Essai d'un tableau historique des peintres de l'École française, depuis* 1500 *jusqu'en* 1783. In-4°, Paris, 1783.)

« ... Dégoûté par des préférences auxquelles il fut très « sensible, il se livra entièrement à une sorte de système, « et ne suivit plus son penchant naturel pour tous les « genres de talents et de connaissances. Aussi était-il très « instruit; il n'y avait rien dont il ne pût parler à la satis-

(1) Charles-Germain de Saint-Aubin, dessinateur du roi pour la broderie et les dentelles, graveur à l'eau-forte, né en 1751, mort en 1786.

Louis-Michel de Saint-Aubin, peintre sur porcelaine de la manufacture de Sèvres, né en 1731, mort en 1799.

Outre ces quatre frères, nous trouvons mention d'un Pougin de Saint-Aubin, peintre de portraits à l'huile et au pastel, membre de l'Académie de Saint-Luc. Il travaillait de 1751 à 1764, et vivait encore en 1778.

« faction même des professeurs de chacune des sciences. « Mais cela ne mène ni à la fortune ni à la célébrité en « peinture ; aussi n'eut-il ni l'une ni l'autre, et depuis « l'époque de 1754, son talent a toujours été en décrois- « sant, quoiqu'il s'en occupât sans cesse. On ne le rencon- « troit jamais qu'un crayon à la main, dessinant tout ce qui « se présentoit à ses yeux, soit dans les temples, soit dans « les amphithéâtres, cours publics ou ventes, et même dans « les rues. Ce goût excessif de tout voir, tout savoir, tout « dessiner, lui emportoit si complètement tous ses instants « qu'il avoit une négligence extrême de sa personne, tant « pour sa santé que pour son extérieur quoiqu'il ne fût pas « hors d'état de satisfaire à ces deux points; il portoit cette « abnégation de soi-même au point qu'il est mort dans un « dépérissement total de la nature, n'ayant voulu se laisser « soigner que quand il n'étoit plus temps de le faire. »

Si, ainsi que le dit M. de la Blancherie, les dessins de l'Académie royale dégoûtèrent Gabriel de Saint-Aubin, et lui firent adopter un système qui n'était pas celui des autres, nous n'avons pas à nous en plaindre ; car en restant dans la voie qui l'aurait, avec un peu de persévérance, mené au succès du moment, il aurait renoncé à ses études familières qui nous le font aimer aujourd'hui, et perdu les éclairs d'originalité qui distinguent quelques-uns de ses ouvrages, car il n'est pas d'artiste plus inégal.

Nous ne connaissons pas ses peintures à l'huile, qui probablement ont passé sous d'autres noms ou sont oubliées; mais parmi ses dessins, les uns, ceux surtout où il se montre comme peintre d'histoire, sont de la plus évidente banalité, tandis que ses vignettes ou certains de ses croquis pris sur nature ont une réelle distinction.

Le Louvre possède un de ses dessins les plus soignés. Il représente l'*Ovation faite à Voltaire en* 1778, lors de la représentation d'*Irène*. C'est une composition animée et probablement fidèle, qu'il est curieux de comparer à celle de

Moreau le Jeune. Mais le dessin de Saint-Aubin nous paraît un peu chargé. Nous préférerions une *Vue du Salon de* 1765, dans laquelle l'artiste s'est plu à représenter, avec une prodigieuse adresse et à l'aide de quelques touches de gouache, une grande partie des tableaux exposés. Les petites figures d'amateurs qu'il devait faire circuler au milieu du salon auraient ajouté un grand intérêt à ce dessin, qui malheureusement est resté inachevé et ne possède pas encore tout son effet.

Saint-Aubin aimait à reproduire ainsi les peintures en petit, et l'on conserve des catalogues de vente où il s'était amusé à dessiner sur les marges, à côté des descriptions de l'expert, les tableaux livrés aux enchères. Il se plaisait aussi aux scènes populaires, aux fêtes de village.

Il restait cependant peintre d'histoire, et dans l'*Almanach des Artistes* (1776-1777) on ne le cite qu'avec cette qualification. « Il a tellement la passion de son art, » dit-on en 1777, « qu'il dessine l'histoire en tout temps et en tout lieu ». En 1774, il prit part à l'exposition de l'Académie de Saint-Luc. Il avait le titre d'*adjoint à professeur* dans cette Académie, qui accueillait volontiers sans doute ceux que l'Académie royale avait repoussés. Nous remarquons dans son exposition un projet de plafond représentant le *Triomphe de l'Amour sur tous les dieux*, projet qui ne fut pas exécuté, et une *Scène du tremblement de terre de Lisbonne*. A ces deux tableaux principaux il joignit plusieurs peintures variées.

En 1776, il envoya à l'exposition du *Colysée* (Salon des Grâces) de nombreux ouvrages de différents genres : portraits, esquisses, paysages, pastels, gouaches, même des fixés *par la peinture éludorique*. Mais si ces œuvres eurent du succès, ce ne fut qu'un succès de second ordre. La célébrité n'était pas venue à l'artiste, qui devait se renfermer de plus en plus en lui-même. Le travail était pour lui un besoin auquel il obéissait, sans y chercher sans doute de grands

secours d'argent, et sans pouvoir espérer le suffrage du public, qui ne s'était jamais tourné de son côté.

Ce fut aussi pour son amusement qu'il grava une quarantaine de pièces à l'eau-forte, dont M. de Beaudicourt a donné la description. Ce sont pour la plupart des essais, qu'il tirait à petit nombre pour lui-même ou pour quelques amis. Mais quelques-uns sont très remarquables par leur exécution vive, libre, originale, et par leur effet plein de chaleur.

De ce nombre sont la *Vue du Salon de* 1753, le *Spectacle des Tuileries*, le *Charlatan du Pont-Neuf*, la *Bibliothèque de l'Ordre des avocats* et quelques autres. Si l'artiste avait exploité avec persévérance cette veine qui lui convenait si bien, s'il ne s'était pas contenté de quelques feuilles jetées çà et là, son nom aurait sans nul doute été mis par les contemporains sur le même rang que celui des plus habiles en ce genre léger.

Silvestre (Israel), *dessinateur et graveur à l'eau-forte, né à Nancy le* 15 *août* 1621, *mort à Paris le* 11 *octobre* 1691.

Voir nº 1302.

Ayant perdu son père de bonne heure, le jeune Silvestre vint chercher asile à Paris auprès de son oncle maternel et son parrain, Israël Henriet. Ce dernier, artiste lui-même, était surtout l'ami de Callot, l'éditeur heureux et habile de ses eaux-fortes qui faisaient fureur. Les grands seigneurs, non seulement les recherchaient, mais ils aimaient aussi à faire eux-mêmes des dessins dans le genre de Callot, *à la noble plume*, comme on disait volontiers. Louis XIII, qui avait pris des leçons de pastel de S. Vouet, dessinait à la plume avec Israël Henriet. La voie d'Israël Silvestre était donc toute tracée. Élève de son oncle, il ne pouvait être qu'imitateur de Callot. Mais tout en l'imitant, il sut prendre un parti et ne pas se faire copiste. Il se mit à dessiner des

monuments, des vues de villes, des paysages, qu'il ornait de petites figures alertes et de bon goût. Il alla plusieurs fois à Rome, d'abord pour se perfectionner, puis pour prendre en Italie des sites qu'il gravait ensuite à l'eau-forte. Il fit à Paris la connaissance de Labelle, qui travaillait aussi pour I. Henriet. Les deux artistes se logèrent ensemble et marièrent même parfois leurs travaux.

Israël Henriet mourut en 1661. Silvestre fut son seul héritier, et réunit ainsi tous les dessins et les planches que son oncle avait acquis de Callot et de Labelle. Il y joignit tout ce que la veuve Callot avait à Nancy, et les planches faites par Labelle depuis son retour à Florence. Il agrandit donc le commerce de son oncle, et en ajoutant sans cesse de nouvelles planches de sa façon, se fit une fortune très respectable. Le commerce des estampes était une excellente spéculation entre les mains des hommes intelligents, et les Mariette notamment y gagnèrent de véritables richesses.

Silvestre ne resta pas moins artiste, et continua à produire ses agréables ouvrages. Il rapporta des dessins, dit Mariette, « de tous les endroits qu'il parcourut, de manière qu'on le « peut suivre pour ainsi dire pas à pas et se trouver avec « luy dans tous les lieux qu'il a fréquentés, car il étoit si « ardent à ne rien laisser échapper de remarquable, si « prompt à exécuter, que lors même qu'il ne faisoit que « passer dans un endroit, et qu'il avoit à peine le temps de « s'y reconnaître, il sçavoit si bien ménager les moments « qu'il n'en sortoit pas sans en emporter quelque vue. Par « là ses dessins devinrent proprement le journal de ses « voyages..... De retour à Paris, il grava avec beaucoup de « soin et d'intelligence presque tous les dessins qu'il avoit « recueillis de ses voyages ».

Outre le plaisir que causent ses jolis croquis, soit à la plume et au crayon, soit à la pointe, Silvestre a le mérite de reproduire une très grande quantité de monuments qui n'existent plus ou qui sont entièrement modifiés, de sorte

que les archéologues et les curieux trouvent à faire chez lui une ample moisson.

En 1662 Israël Silvestre fut nommé graveur et dessinateur du roi. Il avait, dit le *Mercure de France*, donné pendant quelque temps des leçons de dessin à Louis XIV qui le retint à son service et le pourvut de la charge de maître à dessiner des pages de la grande et petite écuries (mai 1703, p. 162-163). Vers 1668, il fut nommé maître à dessiner du Dauphin, fils de Louis XIV et sut plaire à son élève, car, en 1669, celui-ci tenait sur les fonts baptismaux l'un des enfants de l'artiste. Il obtint aussi un logement au Louvre, et enfin, en 1670, fut admis à l'Académie.

Lebrun, qui était l'ami de Silvestre, a fait de lui un portrait qui a été gravé avec talent par Edelinck, et au-dessous duquel Silvestre lui-même a gravé une petite vue du Pont-Neuf.

Son œuvre se compose d'environ mille pièces, petites et grandes, gravées à l'eau-forte. Ses dessins sont réellement fins et spirituels. Les uns sont à la mine de plomb, d'autres sont mélangés de plume et de crayon, quelques-uns sont aquarellés. De ce nombre sont ceux représentant le défilé du Carrousel de 1662, dessins qui se trouvent au Louvre. Le même musée possède aussi un gros volume de dessins de sa main, parmi lesquels nous remarquons les vues de quelques villes et places fortes exécutées en 1665 par notre artiste, sur l'ordre de Colbert (Marsal, Toul, Sedan, Metz, etc...), et surtout plusieurs vues de Versailles, de Meudon, des Tuileries..., dessins bien supérieurs aux eaux-fortes qui en sont la traduction.

Le fils aîné de Silvestre fut nommé, en 1695, maître à dessiner des petits-fils de Louis XIV, et parmi les *copies* de Silvestre nous trouvons au Louvre deux dessins de ces princes, faits en 1697. Voici l'inscription de l'un d'eux : *Dux Andegauensis fecit pour Siluestre* 15° *decembris* 1697. Le duc de Berry avait, comme le duc d'Anjou, dédié son dessin à son maître.

La charge de maître à dessiner des Enfants de France resta dans la famille Silvestre, et au moment de la Révolution, l'arrière-petit-fils d'Israël, Jacques-Augustin de Silvestre, en était encore titulaire.

M. Faucheux a publié, en 1857, un catalogue rédigé avec soin de l'œuvre d'I. Silvestre, catalogue précédé d'une substantielle notice.

Marolles ne pouvait oublier un artiste aussi célèbre. Il lui consacre quatre vers que nous reproduisons pour l'édification du lecteur :

« On ne peut trop louer, ce me semble, Silvestre;
« Ce qu'il fait, il l'exprime avec tel agrément,
« Que pour l'architecture il se montre charmant :
« Qui ne voit quelquefois de sa main la palestre ? »

Slodtz (René-Michel), *sculpteur, né à Paris, le* 27 *septembre* 1705, *mort à Paris, le* 26 *octobre* 1764.

Voir n° 1303.

Cet artiste est connu sous le nom de Michel-Ange Slodtz, quoique ses prénoms fussent bien René-Michel, et l'on ne doit pas l'accuser d'avoir lui-même pris le nom du grand Florentin. Son père, ses frères, ses camarades le lui donnèrent dans sa première jeunesse, et il lui resta.

Fils et frère de sculpteurs, il pratiqua de bonne heure l'art de sa famille, et, après avoir remporté les prix de l'Académie, fut envoyé comme pensionnaire à Rome, où il obtint un succès éclatant.

Il eut l'honneur d'être choisi, à la suite d'un concours, pour sculpter, dans l'église Saint-Pierre, une figure de saint Bruno, et représenta ce saint debout, refusant avec humilité la mitre que lui présente un ange. Cette composition, qui fut fort remarquée, se trouve reproduite dans l'ouvrage de Cicognara.

Il exécuta aussi, dans l'église Saint-Jean des Florentins et pour la famille Capponi, un sarcophage avec figures, que citent avec éloge les *Guides* de Rome. Il resta dans cette ville environ dix-sept ans, et y jouit d'une certaine réputation. En 1741, il se trouvait à Carrare, s'occupant d'acquérir et de faire dégrossir de grands blocs de marbre pour le roi de France. C'est vers la même époque qu'il reçut de M. le cardinal d'Auvergne la commande d'un grand monument pour la cathédrale de Vienne, monument qui devait servir de sépulture au cardinal et à M. de Montmorin, son prédécesseur.

Ce travail dut lui prendre plusieurs années. Il s'occupait du modèle à Rome dès l'année 1742, et se rendit vraisemblablement en Dauphiné pour le terminer sur place, vers 1745 ou 1746. Il dut revenir à Paris vers 1747.

Ses frères le reçurent avec empressement et l'associèrent à leurs travaux. Ils ne faisaient pas seulement état de sculpteurs, mais aussi de décorateurs, et dès l'année 1750, Sébastien, le frère aîné, avait le titre de dessinateur du cabinet du Roi, titre qui resta dans la famille comme nous le verrons tout à l'heure. En cette qualité, Sébastien Slodtz, et ses frères ordonnèrent la décoration des réjouissances ou des pompes funèbres, que Cochin savait ensuite si bien dessiner et graver, et l'on s'accorde à dire que depuis le retour de Michel les travaux de ce genre parurent mieux conçus qu'auparavant. En 1754, Ambroise Slodtz obtint le brevet de survivance de dessinateur du cabinet, place qu'occupait Sébastien, et à la mort d'Ambroise, en 1758, Michel fut nommé au même emploi. Il possédait un talent particulier pour ces sortes de décorations d'apparat et du moment. « Il avait, dit « Mariette, puisé ce goût dans la maison paternelle, qui de« puis longtemps était en possession de ces espèces de tra« vaux, et Michel Slodtz s'y trouva plus propre qu'aucun « de ses frères, même que celui qui étoit son aîné et auquel « il succéda. Il en a donné des preuves en différentes occa-

« sions, et je me rappelle d'avoir vu de sa façon une décora-
« tion funèbre à Notre-Dame qui me plut beaucoup. » Il s'agit, selon toute apparence, du catafalque du roi et de la reine d'Espagne élevé dans la nef de Notre-Dame, le 15 janvier 1760. Les détails de cette cérémonie ont été gravés, et les planches font partie de la Chalcographie impériale.

Cependant ces travaux de décoration absorbaient notre artiste, et il ne trouvait guère à exercer d'une façon plus durable son talent de sculpteur, lorsqu'il obtint pour l'une des chapelles de l'église Saint-Sulpice la commande du tombeau du curé Languet (mort en 1750). Il chercha à imiter, dans ce monument, le style fastueux et mouvementé du Bernin, mélangeant les marbres de couleurs diverses au bronze, et cherchant des expressions et des oppositions purement pittoresques. Dans le portail de la même église, on voit de sa main sept bas-reliefs représentant la Foi, l'Espérance, la Charité, la Justice, la Force, la Tempérance et la Prudence. Ces ouvrages, placés dans le péristyle au-dessus des portes, venaient d'être terminés en 1758, ainsi qu'en témoigne le *Mercure* du mois de juillet de la même année.

Michel Slodtz avait été agréé à l'Académie le 31 décembre 1749. Il exposa à ce titre au salon de 1755 le modèle de la chaire de Saint-Sulpice. Nous ne savons pour quelle cause il ne fut pas reçu académicien. Diderot, qui parle de lui avec éloges dans son *Salon de* 1765, accuse Coypel et M. de Tournehem de froideur à l'égard de Slodtz ; mais ce reproche, s'il est fondé, ne peut s'appliquer qu'à l'époque où notre sculpteur revint de Rome, car M. de Marigny et Cochin remplacèrent bien vite M. de Tournehem et Coypel et nous sommes porté à croire que c'est surtout à la faiblesse de sa santé et à ses occupations dans la maison du Roi, qu'il faut attribuer la rareté de ses œuvres.

Le tombeau du curé Languet passait pour le chef-d'œuvre de Slodtz. Il fut très admiré, et non moins critiqué. Il est encore en place aujourd'hui, quoique dépouillé des figures

d'enfants qui ornaient le soubassement. L'ange de l'immortalité qui vient ouvrir au curé le chemin du ciel, est une figure lourde, faible et sans caractère. La draperie en marbre de couleur, que sa main soulève, est d'une pesanteur, volontaire peut-être, qui fait le plus triste effet. La figure de la Mort, en bronze, est hideuse et grimaçante plutôt que terrible. Mais le personnage principal, agenouillé, les mains étendues, les yeux levés au ciel, est plein de sentiment et de vérité.

Thouron (Jacques), *peintre en émail et en miniature, né à Genève en* 1737, *mort à Paris vers* 1790 (?)

Voir nos 1306, 1496 et 1497.

Nous empruntons la date de naissance de cet émailleur à Senebier (*Histoire littéraire de Genève*, III, page 332). La date de mort est fort incertaine; mais elle est postérieure à 1786, année où Senebier écrivait, car il parle de Thouron comme d'un artiste vivant.

Thouron quitta Genève pour venir s'installer à Paris, où il se fit connaître par ses peintures sur émail. Il ne fut pas de l'Académie, et exposa au *Salon de la Correspondance*, en 1781, un portrait d'après Rubens, une tête d'après Santerre et la *Cruche cassée*, d'après Greuze. En 1782 il envoya à la même exposition un portrait d'homme d'après nature.

Chaussard, dans son *Pausanias français* (1806), après avoir loué avec enthousiasme les émaux et les miniatures d'Augustin, joint à son article quelques réflexions générales dont nous extrayons le passage suivant :

« Un seul artiste, sous Louis XVI, avait ressuscité l'art « de peindre sur émail : il se nommait Touron, et ses es- « sais furent des coups de maître (Il ne faut pas en juger « sur une bachante peinte en émail, d'après un tableau « de Mme Le Brun, et qu'on voit dans le cadre des Petitot: « c'est le plus médiocre des ouvrages de Touron). Une in-

« justice qu'il essuya de la part d'un des premiers princes « du sang (c'était le comte d'Artois), précipita au tombeau « cet artiste infortuné : il mourut de chagrin à la fleur de « l'âge, en perdant à la fois sa gloire et sa fortune. »

La première assertion de Chaussard est fausse ; à l'époque de Thouron, d'autres artistes, qu'il est inutile de nommer ici, cultivaient avec grand succès l'art de peindre sur émail.

La seconde ne nous semble pas mieux fondée; car l'émail de Thouron, d'après la *Bacchante* de Mme Lebrun, n'est nullement à dédaigner.

Quant à la cause assignée par le *Pausanias français* à la mort de Thouron, nous ne possédons aucun renseignement qui nous permette, soit de la contester, soit de la confirmer. Nous devions donc rapporter purement et simplement l'allégation de Chaussard.

Trémolières (Pierre-Charles), *peintre et graveur à l'eau-forte, né à Cholet (en Anjou) en* 1703, *mort à Paris le* 11 *mai* 1739.

Voir nos 1307 et 1308.

Il fut envoyé à l'âge de seize ans à Paris, et confié à l'un de ses parents qui le fit entrer dans l'atelier de J.-B. Vanloo. Il y fit de rapides progrès et eut le bonheur d'être remarqué par M. de Caylus, qui lui donna un logement et le mit à même de se livrer à de sérieuses études.

En 1726, il remporta à l'Académie le second prix de peinture, et, grâce sans doute à son protecteur, obtint d'être envoyé à Rome. Il y resta jusqu'en 1734, et s'y fit remarquer en copiant avec succès un grand tableau de Vanni qu'on voulait traduire en mosaïque pour l'un des autels de l'église de Saint-Pierre.

Il avait épousé à Rome la belle-sœur de Subleyras et amena sa femme en France en 1734. Mais avant de revenir à Paris, il s'arrêta à Lyon pendant dix-huit mois, s'acquit-

tant à la satisfaction générale des commandes de différents genres qu'on lui apportait.

Il arriva donc à Paris (1735-1736?) précédé d'une excellente réputation, qu'il accrut par son ardeur au travail. Il fut reçu académicien le 27 mai 1737, et nommé adjoint à professeur deux mois après. Il figure au salon de la même année et à celui de 1738, avec plusieurs ouvrages importants, entre autres une *Assomption de la Vierge* pour la Chartreuse de Lyon, grand tableau que Mariette *estimait infiniment.*

C'est aussi en 1737 qu'il fut choisi, avec quatre des plus habiles peintres de Paris, pour faire les dessus de porte de l'hôtel de Soubise (Dargenville). Il travailla à la même époque pour M. Lallemant du Bai et pour M. le maréchal de Belle-Isle. Les tableaux qu'il envoya aux salons de 1737 et 1738 furent très appréciés, et il était en train de se faire une place parmi les artistes les plus renommés, lorsque la mort vint l'enlever, à peine âgé de 36 ans. Cette fin prématurée excita un regret général, ainsi qu'en témoignent Caylus (*Mémoires des académiciens*) et Mariette. « J'ay « parlé de ses talents, dit ce dernier; son caractère ne le « rendoit pas moins aimable; il avoit infiniment d'esprit, de « politesse, des manières tout-à-fait nobles et beaucoup « d'enjouement. Il a fait à Rome et à Paris les délices de « tous les honnestes gens qui l'ont connu. »

Les quatre artistes auxquels le prince de Soubise avait associé Trémolières pour peindre les dessus de porte de son hôtel, ou plutôt de son palais, étaient Restout, Boucher, Carle Vanloo et Natoire.

Il est intéressant aujourd'hui de comparer les travaux divers de ces concurrents; car l'hôtel de Soubise, devenu le dépôt des Archives de l'empire, a conservé avec soin ses peintures, celles du moins qui faisaient partie de l'immeuble. Les trumeaux de notre artiste sont au nombre de cinq. En voici les sujets :

1° *Diane dérobant à l'Amour son carquois.* — Salon

de 1737. Caylus, et après lui Dargenville, ont confondu ce sujet avec un autre.

2° *L'Hymen d'Hercule et d'Hébé.* (Salon de 1738.)

3° *Minerve enseignant à une nymphe l'art de la tapisserie.* (Salon de 1737.)

4° *Les Caractères de Théophraste.* (Salon de 1737.)

5° *Un paysage*, daté de 1737. (Dargenville mentionne en « outre *deux tableaux de caprice* » que nous ne retrouvons « pas.)

Ces ouvrages sont pleins de gaieté et de clarté. Caylus reproche même à Trémolières d'avoir recherché des teintes trop claires qui l'empêchaient de donner à ses chairs une solidité suffisante. Mais c'est là un bon défaut pour des peintures décoratives qui avaient à lutter contre des boiseries dorées avec éclat et peintes en blanc. Ses figures sont dessinées avec mollesse, mais elles ont de la grâce, surtout dans les deux sujets de Diane et de Minerve, et il est évident que Trémolières fût devenu, s'il avait vécu, un redoutable rival pour C. Vanloo et pour Boucher.

Ce n'est d'ailleurs ni Trémolières, ni Boucher, ni Vanloo qui méritent la palme à l'hôtel de Soubise : Natoire l'emporte sur tous les autres dans ses voussures du fameux petit salon en forme de rotonde, salon qui, lorsqu'il était complet, devait être une merveille de luxe et d'élégance, et qui, aujourd'hui encore, quoique dépouillé de sa cheminée et d'une partie de ses ornements, peut passer pour l'un des meilleurs types du style de l'époque.

Trémolières a gravé à l'eau-forte deux sujets des sacrements, le *Baptême* et la *Confirmation*. La mort l'a empêché de compléter la suite. On trouve aussi dans le recueil publié par M. Julienne une demi-douzaine de pièces de sa main, d'après Watteau. Mais sa pointe ne vaut pas son pinceau, et nous ne partageons nullement le sentiment de Dargenville qui retrouve dans les compositions des sacrements « le goût simple et élevé de Le Sueur ».

Vivien (Joseph), *peintre, né à Lyon en* 1657 (?), *mort à Bonn le* 5 *décembre* 1734 (?)

Voir nos 1317 à 1321 *bis*.

Il fut élève de Lebrun, et se consacra particulièrement au genre du portrait. Il peignait, soit à l'huile, soit au pastel, et fut un des premiers qui employa le pastel dans des portraits grands comme nature. Vivien n'inventa cependant rien en ce genre. Dès le XVIe siècle, le pastel avait été employé, soit en grand, soit en petit, en France et en Italie. Nanteuil avait aussi, avec le plus grand succès, employé ce procédé ; mais, il est vrai, ses portraits n'étaient guère que des bustes. Vivien se servit du pastel comme il aurait fait de l'huile, et l'on admirait la fraîcheur, l'énergie de ses accessoires, de ses fonds, la vérité de ses draperies ; on s'étonnait de voir ces couleurs délicates et fragiles lutter contre la peinture ordinaire. Son talent d'ailleurs était réel : mais vraisemblablement la nouveauté aida, comme toujours, au succès, et l'on rechercha ces portraits en pied et de grandeur naturelle, aussi brillants et vigoureux que s'ils étaient peints à l'huile.

Il fut agréé par l'Académie le 28 juin 1698, et reçu académicien, comme peintre de portraits au pastel, le 30 juillet 1701. En 1703, on lui donna le titre de conseiller, qu'il conserva jusqu'à sa mort. Il exposa en 1704 dix-huit grands pastels qui consacrèrent sa réputation, et parmi lesquels figurent les portraits de l'électeur de Bavière, de la comtesse d'Arco (gravés par Vermeulen), celui du curé de Saint-Médéric et celui du sculpteur Van Clève (gravés par Edelinck et par J.-B. Poilly).

Il reçut le brevet de peintre du Roi vers la même époque, mais nous ne connaissons pas la date exacte de cette nomination. Nous ne saurions dire non plus quand il fut nommé premier peintre de l'Electeur de Bavière, mais ce dut être dans les premières années du XVIIIe siècle, sinon aupara-

vant. Il passa plusieurs années à la cour de ce prince qui avait pour lui une grande considération, et dont il fit plusieurs fois le portrait. Vivien fut aussi premier peintre de l'Électeur de Cologne, dont il fit le portrait en 1707.

Tout en profitant de la faveur qu'obtenaient ses pastels, il n'abandonnait pas cependant la peinture à l'huile. Mais ses ouvrages en ce genre sont peu connus. Il avait peint en 1698 *un mai* pour l'église Notre-Dame. C'était un grand tableau représentant l'Adoration des Mages. On voit aussi quelques portraits à l'huile au musée de Versailles et au musée de Munich. Il travailla pendant plus de quinze ans à un grand portrait dans lequel il avait réuni toute la famille électorale de Bavière, avec de nombreuses figures allégoriques qui en faisaient un tableau d'histoire. Cet ouvrage était à l'huile, et on peut en voir la description dans Dargenville. Lorsqu'il fut enfin terminé, l'artiste voulut le porter lui-même à Munich, malgré son âge déjà avancé. Mais ce voyage ne lui réussit pas comme les autres. Il mourut à Bonn, dans le château de l'Électeur de Cologne, en décembre 1734, suivant Mariette, en 1735 suivant les registres de l'Académie.

Le Louvre possède de sa main plusieurs portraits au pastel : ce sont les trois petits-fils de Louis XIV, le duc de Bourgogne, le duc d'Anjou et le duc de Berry ; le portrait de Maximilien-Emmanuel, Électeur de Bavière ; celui de Girardon, gravé par Drevet, et celui de Robert de Cotte. Ces deux derniers sont les morceaux de réception de Vivien à l'Académie, et suffiraient seuls à sa réputation.

Boit (Charles), *peintre en émail et en miniature, né à Stockholm vers* 1663 (?), *mort à Paris le* 6 *février* 1727.

Voir nos 1433 à 1494.

Il naquit à Stockholm d'un père français et fit son apprentissage chez un joaillier. Il vint s'établir en Angleterre,

se fit peintre, et commença par donner des leçons de dessin à de jeunes enfants. Walpole raconte (d'après Vertue) qu'ayant essayé de séduire une de ses écolières, fille d'un gentilhomme, il fut arrêté et mis en prison. Sa captivité, qui dura deux ans, fut heureusement mise à profit par lui. Lorsqu'il redevint libre, il avait fait de grands progrès dans l'art de peindre en émail, et s'y livra avec succès. On lui donnait trente guinées et davantage pour un portrait de petites dimensions. Il entreprit aussi de grands morceaux sur émail, et on connaît de lui, à Vienne, une plaque d'or, haute de dix-huit pouces et large de douze, sur laquelle sont représentés divers membres de la famille impériale d'Autriche. S'il faut en croire Nagler, cette peinture aurait été exécutée à Vienne même, vers 1700, et payée à Boit 20,000 florins.

On lui commanda pour la reine Anne un autre émail qui devait avoir des dimensions encore plus grandes (vingt-quatre pouces sur dix-huit), et qui aurait contenu, outre les portraits de la Reine et des principaux officiers et dames de la cour, les deux figures du duc de Marlborough et du prince Eugène précédés par la Victoire, et accompagnés de diverses représentations allégoriques. On fit à notre artiste une avance de mille livres sterling, et il se mit à l'œuvre ; mais ses essais lui prirent beaucoup de temps et d'argent, et quoiqu'on eût presque doublé cette première somme, la Reine vint à mourir (en 1714), avant que l'ouvrage ne fût terminé. C. Boit se trouva accablé de dettes, ses meubles furent saisis et vendus, et il se réfugia en France.

Le Régent l'accueillit très favorablement, lui fit faire son propre portrait, celui du roi Louis XIV, et enfin celui du jeune roi Louis XV, âgé de huit ans (1). L'Académie lui

(1). Le sieur Charles Boit, fameux peintre en émail, membre de l'Académie royale, ayant été introduit par M. le duc d'Aumont au lever du roy, eut l'honneur de présenter le portrait en émail qu'il avait fait de

ouvrit ses portes le 6 février 1717. Il donna pour morceau de réception le portrait du Régent, et la Charité d'après Blanchard. C'est vraisemblablement par erreur que Walpole accuse Boit de s'être fait catholique en France, car les registres de l'Académie constatent qu'il fut reçu, quoique protestant, sur l'ordre du Régent.

Le même Walpole nous apprend qu'il reçut du Régent un logement et une pension. Mais par une exagération évidente, il porte le chiffre de cette pension à 250 livres sterling, ce qui ferait 7,500 livres de notre monnaie.

Petitot (Jean), *peintre de portraits en émail, né à Genève le* 12 *juillet* 1607, *mort à Vevey en* 1691.

Voir nos 1437 à 1494.

Dargenville est le premier qui ait donné (dans son tome III) la biographie du célèbre émailleur. H. Walpole, dans ses anecdotes sur la peinture, lui consacre un article que Mariette a traduit et rectifié, et auquel il a ajouté des notes précieuses. Senebier et d'autres ont reproduit, en l'abrégeant, le travail de Dargenville. Enfin M. Henri Bordier, refondant les travaux de ses prédécesseurs et les complétant à l'aide de documents nouveaux, a publié, en 1862, une notice pleine d'intérêt sur celui dont nous avons à parler à notre tour.

La famille de Petitot était d'origine française. Ses parents ayant adopté la Réforme, étaient venus s'établir à Genève. Son père, Paul Petitot, était sculpteur sur bois. Par quelle voie notre artiste entra-t-il dans la carrière qu'il devait illustrer? Quels furent ses commencements? Ce sont là des

Sa Majesté. Il en fut reçu très gracieusement. (*Mercure* d'août 1718, p. 190.)

questions auxquelles il nous paraît impossible de répondre exactement. Mariette révoque en doute, avec raison ce semble, un voyage en Italie dont parle Dargenville. Il pense que Petitot débuta par le métier d'orfèvre et de bijoutier. « Sa profession de metteur en œuvre, dans un temps où « l'on était fort dans le goût d'enrichir les bijoux d'orne- « ments peints en émail, l'avoit mis à portée de peindre avec « beaucoup de propreté des fleurs, des rinceaux d'orne- « ments et tout ce qui convenoit à ce genre de travail, dans « lequel il s'étoit rendu très-habile ».

Petitot se rendit en France et ensuite en Angleterre, où nous supposons qu'il arriva vers 1634 ou 1635. On pense, sans toutefois que le fait soit prouvé, qu'il était accompagné dans ce voyage par un de ses compatriotes cultivant la même profession, et nommé Pierre Bordier; ce dernier devait être plus âgé et plus avancé dans son art que Petitot.

Quoi qu'il en soit, Petitot montra au joaillier du roi Charles Ier des travaux d'émaillerie qui lui parurent très remarquables. Le roi, ami passionné des arts et des hommes de talent, devait être porté à encourager les essais du jeune artiste, que protégeait d'ailleurs tout spécialement un Genevois établi à la cour d'Angleterre, Turquet de Mayerne. Ce dernier était médecin du Roi, et en même temps chimiste célèbre. Il se mit, pour obéir aux désirs de Charles Ier, à aider Petitot de ses conseils et à chercher, par des expériences chimiques, le moyen d'enrichir et de compléter la palette du peintre en émail.

Le premier peintre du Roi ne montra pas au débutant moins de faveur que son premier médecin. Ce peintre était le grand A. Van Dyck, qui se plut à guider Petitot et à lui enseigner les moyens de rendre avec exactitude, dans les portraits émaillés commandés par le Roi, les diverses nuances de chair, nuances que les procédés ordinaires ne permettaient de saisir qu'imparfaitement.

Les peintres en émail du XVIe siècle, ces grands artistes

français dont les œuvres se vendent aujourd'hui à des prix bien plus élevés que le poids de l'or, avaient cependant fait d'admirables portraits émaillés et en couleur. Mais leurs procédés étaient tout différents de ceux que devait adopter notre Genevois. Leur émail est beaucoup moins travaillé; il est toujours transparent et léger. La plaque de métal qui sert de fond se laisse voir ou du moins sentir. Leurs nuances sont délicates, leur coloris tient plus ou moins de la grisaille. On voit qu'ils reproduisent le plus souvent un crayon dans le goût de Janet ou d'E. Du Monstier, et qu'ils ne songent nullement à lutter, soit contre la nature, soit contre une peinture vigoureuse. Ce que cherchait Petitot, au contraire, pour satisfaire au goût du roi Charles, c'était une palette qui imitât les couleurs de la nature dans toute leur intensité. Les émaux que trouvait Mayerne étaient épais et opaques. Ils produisaient des teintes fondues et puissantes, à l'imitation des peintures à l'huile les plus chaudes et les plus réelles : et pour parvenir à ce perfectionnement purement matériel, il fallait, outre le talent de l'artiste, des cuissons plus répétées et une manipulation chimique plus savante.

Van Dyck, qui mourut en 1641, put jouir du prodigieux talent de celui qu'il prenait pour élève, et à qui il faisait copier ses propres ouvrages. Petitot joignait en effet, à l'adresse raffinée de l'émailleur, l'art de reproduire avec exactitude, avec grâce, avec liberté, dans les proportions les plus réduites, le modèle qu'on lui présentait.

On considère comme ses plus beaux ouvrages ceux qu'il produisait ainsi dans sa jeunesse sous la direction et d'après les peintures de Van Dyck. Walpole cite comme une merveille un portrait de la comtesse de Southampton, d'une grandeur inusitée pour notre artiste; il mesure en effet 9 pouces de haut sur 5 de large. Petitot y inscrivit la date de 1642. Walpole mentionne aussi un portrait du duc de Buckingham, qui porte le nom du peintre et la date de 1640. Ce sont là des exceptions, qu'il nous faut noter sur l'affir-

mation des écrivains anglais, car nous n'avons jamais vu de Petitot signé, et nous n'en connaissons qu'un portant une date (n°1485 de la présente notice).

Notre artiste devait se trouver heureux et en bonne position à la cour du roi Charles qui se plaisait à le faire travailler, et lui avait donné un appartement au palais de Whitehall; mais cette protection toute-puissante devait bientôt lui manquer. Le royal amateur se trouva absorbé par des soins bien contraires à ses goûts habituels, et après plusieurs années de dissensions et de guerre civile, le coup de hache du 30 janvier 1649 dut retentir douloureusement dans le cœur de Petitot, qui était venu chercher refuge en France. Nous croyons qu'il dut s'installer à Paris vers 1645 (?). Il y reçut le meilleur accueil de la reine Anne d'Autriche, du cardinal Mazarin et, à leur exemple, de toute la cour de France. Plus tard Louis XIV, qui lui fit faire nombre de fois son portrait, à différents âges, lui assigna une pension et un logement au Louvre.

Petitot fut rejoint enFrance par l'un de ses compatriotes, Jacques Bordier, peintre en émail, et parent de Pierre Bordier dont nous avons parlé en commençant. Ce Jacques Bordier avait, comme Petitot, travaillé à la cour d'Angleterre avant 1640. Il avait fait ensuite un voyage en Italie, et, arrêté à Milan comme protestant, avait dû son élargissement aux efforts de Turquet de Mayerne. Petitot et Jacques Bordier épousèrent en 1651, à Paris, les deux sœurs Marguerite et Madeleine Cuper. Ils réunirent leurs travaux et vécurent pendant longues années dans la meilleure intelligence. Bordier travaillait aux draperies et aux fonds des portraits. Petitot se réservait le travail des chairs, et c'est de cette façon que les deux beaux-frères purent exécuter le nombre infini de portraits qu'on venait de toutes parts leur commander.

S'il faut en croire Walpole, les prix de Petitot étaient fort élevés. Il parle de 20 et plus tard de 40 guinées (500 et 1,000

livres françaises environ). Nous sommes porté à croire qu'il y a là quelque exagération. Mariette réclame vivement contre une assertion de Dargenville qui fait monter les gains des deux beaux-frères à *un million* pendant la durée de leur association; il affirme que c'est là une pure chimère. Une déclaration faite par Petitot lui-même, dans un mémoire laissé à sa famille, confirme pleinement le sentiment de Mariette.

Jacques Bordier mourut en 1684. Petitot resta seul, travaillant avec la même assiduité et le même talent, malgré son grand âge. L'organe de la vue devait être doué chez lui d'une force et d'une pénétration extraordinaires, pour avoir pu résister à des travaux d'une ténuité extrême et à un exercice aussi prolongé. C'était à lui que l'on demandait les portraits du roi « qui se donnaient aux ambassadeurs et « aux autres personnes de marque que S. M. voulait en « gratifier » (*Mercure de France*, janvier 1700). Ne nous étonnons donc pas qu'il ait tant de fois répété le portrait de Louis XIV. En Angleterre, il avait copié Van Dyck et G. Honthorst; en France, les peintures de Champaigne, de Mignard et des autres artistes en vogue, les pastels de Nanteuil lui servirent successivement de modèles.

En 1685, la révocation de l'édit de Nantes vint troubler la paix de notre artiste. Il était attaché au roi qui l'aimait et le protégeait, mais en même temps il restait zélé protestant. Louis XIV, malgré ses supplications, ne voulait pas le laisser retourner à Genève. Il le fit enfermer au Fort-l'Évêque, pensant obtenir son abjuration. En effet le vieillard, pour reprendre sa liberté, *signa comme les autres;* mais, dès qu'il fut son maître, il s'échappa de France et vint à Genève (1687), déclarant qu'il n'avait fait que céder à la force et qu'il revenait dans son pays natal pour y chercher *le pardon d'en haut.*

Il vécut encore quatre ans à Genève et à Vevey, et, quoique âgé de plus de 80 ans, exécuta encore avant de

mourir plusieurs émaux aussi parfaits que ceux de son âge mûr.

La collection des émaux de Petitot que possède le Musée du Louvre, était déjà célèbre dans le siècle dernier. Elle était l'un des ornements du cabinet de M. d'Ennery, le savant numismate, de qui Mariette parle (Notes à Walpole) en termes élogieux :... « M. D'Ennery, si connu par sa fameuse « collection de médailles, la plus complète et la mieux choisie « qu'il y ait peut-être en Europe. Les portraits de Petitot « qu'il possède avaient été rassemblés pour la plupart par « M. Desvaux, pareillement curieux de médailles, lesquelles « ont passé, avec les Petitot, après sa mort, entre les mains « du possesseur actuel. Il ne faut pas s'imaginer que tous « ces portraits soient d'une égale force. Je les ai vus; plu- « sieurs m'ont paru faibles; quelques-uns m'ont semblé « apocryphes. En général, la collection est pourtant con- « sidérable. Je me souviens d'y avoir admiré le portrait de « Mme de Maintenon, dont M. Walpole ne fait pas mention. »

A la mort de M. d'Ennery, les émaux de Petitot furent acquis, en 1786, et avant toute vente publique, par M. Dangivillier pour le roi Louis XVI, et payés 72,000 livres.

Le 7 novembre 1792, on les envoya au cabinet des antiques de la Bibliothèque nationale. Là ils furent placés dans une *montre*, ainsi que le prouve une note de M. Cointreau, publiée dans le tome III des *Archives de l'art français*. Le 27 janvier 1793, on acquit de M. d'Hardoncelle, au prix de 60 louis, et l'on joignit aux autres un émail représentant Monsieur, frère de Louis XIV (c'est vraisemblablement le n° 1440 du présent catalogue).

La collection ne resta pas longtemps à la Bibliothèque nationale. Elle fut réclamée (ventôse an III, mars 1795) par le Conservatoire du Muséum, qui adressa une demande au Comité d'instruction publique. On fit droit à cette demande.

Les émaux furent livrés aux représentants du Muséum des arts le 24 nivôse an IV (février 1796), et figurèrent à la première exposition des dessins, qui s'ouvrait dans la galerie d'Apollon, le 28 thermidor de l'an V (juillet 1797).

Avec le tact critique qu'il possédait à un si haut degré, Mariette avait, on vient de le voir, remarqué de réelles différences de mérite entre les divers émaux de la collection d'Ennery. Tous cependant étaient présentés comme étant de Petitot, et malgré de choquantes discordances, les différents catalogues du Louvre avaient conservé l'ancienne attribution. Nous avons, après étude approfondie, essayé d'établir le triage nécessaire, et nous nous sommes efforcé de ne laisser sous le nom du grand peintre en émail que les ouvrages qui sont réellement de sa main, ou, tout au moins vraiment dignes de son talent. Le nombre en est encore fort élevé.

Quoique la réputation de Petitot ait tout absorbé, il est certain qu'il n'était pas le seul. Pierre et Jacques Bordier ont dû faire des portraits sans collaboration. D'autres que nous ne connaissons pas, ou dont les noms se trouvent seulement rappelés dans quelque brève citation, oubliée aujourd'hui, devaient se livrer à la peinture en émail. Le *Mercure galant* de janvier 1700 nous a conservé le nom de deux de ces artistes, venus immédiatement après Petitot : ce sont Perrault et le graveur Chatillon, qui, sur la fin de sa vie, se consacra aux portraits émaillés. L'un des fils de Petitot travailla aussi en Angleterre et peut-être en France.

Nous ne pouvons indiquer aucun ouvrage authentique de ces divers artistes; mais vraisemblablement il doit s'en trouver quelques-uns, soit parmi ceux que nous cataloguons sous cette rubrique : *attribué à Petitot*, soit parmi les émaux du XVIIe siècle ou du commencement du XVIIIe.

Nous avons enfin désigné comme *peints à l'imitation de Petitot*, des portraits émaillés qui sont à nos yeux de véritables contrefaçons, et qui doivent dater du plein XVIIIe siècle. Lorsqu'ils entrèrent dans la collection d'En-

nery, ils devaient sortir, tout frais émoulus, de la main de quelque faussaire. On a fait beaucoup de ces imitations, et l'on en fait encore.

Un autre travail qu'il ne nous était pas permis de négliger, et qui présentait d'inextricables difficultés, était de chercher à constater l'identité des personnages représentés sur nos émaux. Les noms donnés dans le siècle dernier, et conservés jusqu'à nous, avaient été pris un peu au hasard et sans vérification sérieuse, au moins pour la plus grande partie. Cela était facile à prouver, mais les rectifications ne demeuraient pas moins ardues à établir, et les divergences que nous rencontrions en comparant bon nombre de nos émaux avec des portraits peints ou gravés, reconnus comme authentiques, ne nous donnaient tout au plus que des résultats négatifs. D'un autre côté, chacun sait à quel point, lorsqu'il s'agit de portraits de la même époque, les ressemblances sont trompeuses et fugitives. Il fallait pourtant sortir d'embarras, et nous devons rendre compte de la méthode par nous adoptée.

Petitot s'étant toujours ou presque toujours servi pour ses émaux de portraits peints ou dessinés par les artistes en vogue de son temps, nous avons vu, à la Bibliothèque impériale et ailleurs, un nombre considérable de portraits de l'époque de Louis XIV, en tenant devant nos yeux la collection de nos émaux, et en les comparant à chaque estampe qui présentait une certaine analogie. Il nous est arrivé quelquefois de rencontrer *le portrait même qui avait servi de type à Petitot*, et dans ce cas seulement, nous avons pu donner avec certitude le nom du personnage représenté. Nous citons toujours nos preuves, afin de faciliter les vérifications.

Nous avons laissé de côté, avec intention, toutes les estampes modernes, ou même postérieures à l'époque de Petitot, car on sait bien avec quelle incroyable légèreté les

éditeurs ou même les artistes mettent sur un portrait le nom qui doit le faire vendre le plus avantageusement, sans remonter aux sources, sans songer à la vérité et au sens commun, sans même copier fidèlement un modèle quelconque. Nous pourrions citer des estampes exécutées d'après nos émaux, qu'il est impossible de reconnaître, malgré l'inscription qu'elles portent, en les mettant à côté des originaux. Parmi les estampes du XVIIe siècle, il en est également un bon nombre à rejeter, comme ne présentant aucune garantie. Quel intérêt, quelle signification pourrait-on, par exemple, attribuer à ces insipides gravures de modes de Bonnart ou de ses imitateurs, qui représentent sous les mêmes traits, sans fin répétés, presque sous le même costume, les princes, les seigneurs, les dames de la cour: jeunes ou vieux, belles ou laides, tous et toutes se ressemblent, et les noms pourraient être mis indifféremment sur toutes ces pièces d'une uniformité et d'une platitude désespérantes.

D'autres graveurs plus sérieux nous ont fourni des documents exacts que nous avons recueillis avec joie; mais on verra combien de doutes restent encore à éclaircir! Quand nous ne pouvons donner un nom positif, nous laissons l'ancienne attribution, sans en prendre la responsabilité, et en ajoutant les renseignements confirmatifs ou infirmatifs que nous avons trouvés. Nous apportons enfin le résultat de nos efforts; d'autres sauront compléter l'œuvre ébauchée.

Rouquet (ANDRÉ), *peintre en émail, né à Genève en* 1703 (?), *mort à Charenton en* 1759.

Voir n° 1495.

S'il faut en croire Senebier (*Histoire littéraire de Genève*, t. III), Rouquet n'a pas eu de maître. Il vint fort jeune à Paris, passa à Londres, où il resta de longues années, et re-

vint à Paris vers 1750. Il s'était lié, à Londres, avec d'habiles chimistes, et acquit, de cette façon, des connaissances précieuses pour la pratique de son art.

Il fut agréé à l'Académie, quoique protestant, en 1753. Il exposa, en cette qualité, aux salons de 1753, 1755 et 1757. Le portrait de M. de Marigny, qui appartient au Musée, parut au second de ces salons : il fut fait pour l'Académie, et se trouvait encore exposé en 1781 dans la salle d'assemblée de la compagnie. (*Description de l'Académie*, par Dargenville, page 62.)

Mariette, tout en rendant pleine justice au talent de Rouquet, ajoute que cet artiste avait un caractère peu aimable. « Il étoit plus que caustique, et dans bien des occasions il ne « sçavoit ménager personne. N'auroit-il pas mieux valu pour « lui qu'il eût moins d'esprit ? Sa chute auroit été moins « terrible. Un an avant sa mort, il étoit devenu fou, et si « fort, qu'il fallut l'enfermer..... » (*Abecedario*, tome V, page 52.)

Lafont de Saint-Yenne, dans ses *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture*, fait de notre émailleur un éloge que nous transcrirons ici : « Je dois encore un tribut de « louanges bien méritées au sieur Rouquet, peintre en « émail, qui nous a exposé des choses excellentes dans un « genre de peinture où il est si rare de réussir, par l'extrême « difficulté de la préparation des couleurs.... La beauté des « portraits qui ont paru de lui au salon de 1753, ont fait « augurer qu'il remplacera le célèbre Petitot, appelé le Ra- « phaël des peintres en émail...»

Rouquet maniait la plume non moins bien que le pinceau. Il a publié les trois opuscules suivants :

État des arts en Angleterre, in-8°, 1755;

Les illustres Angloises, in-8°;

L'Art nouveau de la Peinture en fromage ou en rameqnin.

Ce dernier écrit est une réponse satirique à *l'Histoire de*

la peinture en cire, de Diderot. « C'est une des bonnes plai-« santeries que je connoisse,» dit Mariette. Contentons-nous de cet éloge, car aujourd'hui, après un siècle d'intervalle, le sel critique du Genevois nous paraît un peu évaporé.

Weyler (Jean-Baptiste), *peintre en émail, en miniature et au pastel, né à Strasbourg en* 1745 (?), *mort à Montmartre, près Paris, le* 25 *juillet* 1791.

Voir n° 1498.

Weyler se fit connaître par ses portraits en émail et par ses miniatures. Nous ne savons quel fut son maître. Il fut agréé à l'Académie le 29 avril 1775, et reçu académicien le 25 septembre 1779.

Il exposa aux salons de 1775, 1777, 1781, 1783, 1787, 1789, et enfin deux de ses ouvrages parurent après sa mort au salon de 1791.

Les critiques de salon parlent de lui honorablement, et citent le plus souvent son nom avec ceux de Hall et de Pasquier. Au premier salon qui reçut de ses ouvrages, comme agréé, nous relevons le passage suivant (tiré des *Observations sur le Salon* ou *Lettre à M. le comte de* ***, 1775) :

« On voit plusieurs portraits en émail et miniature, par « M. Pasquier, M. Hall et M. Weyler, qui sont très bien. « Ces deux derniers ont tenté avec succès de peindre des « têtes en pastel de grandeur naturelle : on ne peut que « louer cette émulation ; c'est un moyen certain de porter « à sa perfection le genre de portrait en petit qu'ils traitent « tous deux avec tant de goût.»

Le continuateur de Bachaumont, dont la critique est souvent acerbe ou dédaigneuse, parle en cette même année de « M. Weyler, nouveau concurrent, dont le pinceau brillant « est surtout précieux par la vivacité du coloris et la vérité « des étoffes ». Les autres extraits que nous pourrions citer sont sur le même ton et sans grand intérêt.

M. d'Angivillier, surintendant des Beaux-Arts, qui fut le protecteur et même l'ami de Hall, avait en même temps pour le talent de Weyler une estime véritable. Il lui commanda son portrait en émail, et cet ouvrage qui servit à l'artiste de morceau de réception, est un morceau précieux, acquis par le Musée du Louvre en 1853, et généralement admiré.

Le même surintendant voulant faire reproduire d'une façon inaltérable les traits de plusieurs personnages célèbres, s'adressa encore à Weyler. Il est probable que les portraits de Crillon, de Turenne, de Catinat... que nous voyons figurer au salon de 1781, et à ceux qui suivirent, devaient faire partie de cette collection.

Quelques années après la mort de Weyler, sa veuve (Louise Bourdon, devenue par son second mariage Mme Kugler) inséra au Livret de 1804 une note qui ferait un peu l'effet aujourd'hui d'une réclame commerciale, et dans laquelle elle exprime son désir de continuer le travail resté inachevé à la mort de son mari. Le gouvernement accéda à ce vœu, et nous trouvons parmi les émaux du Louvre quelques portraits d'hommes illustres de la main de Mme Kugler, portraits bien inférieurs à celui de M. d'Angivillier peint par Weyler.

FIN

DIRECTION DES MUSÉES NATIONAUX.

LISTE DES CATALOGUES PUBLIÉS ET EN COURS DE VENTE

Édités par les IMPRIMERIES RÉUNIES

(Établissement D) 58, Rue Jean-Jacques-Rousseau

Conservation des peintures, des dessins et de la chalcographie.

M. Frédéric Villot

Écoles flamande, allemande et hollandaise, 1 v. in-12..... 1 25
École française, 1 v. in-12.... 2 »
Les trois écoles réunies, cart. 1 v. in-12 ..... 5 50

M. Reiset

Dessins, 1re partie, 1 v. in-12.. 2 »
Dessins, 2e partie, 1 v. in-12.. 2 »
Idem. 1 v. in-8... 5 »
Collection La Caze, 1 v. in-12 » 50
Idem. 1 v. in-8. 5 »

M. le Vicomte de Tauzia

Peintures. Ecole italienne, 1 v. in-12 .. .. 1 »
Notice supplémentaire des tableaux du Louvre, 1 v. in-12. » 50
Dessins, 3e partie, 1 v. in-12... 1 »
Tableaux du Palais de Compiègne, 1 v. in-12..... » 50
Dessins de la collection His de la Salle, 1 v. in-12..... 1 »

M. E. Soulié

Musée de Versailles, 1re partie, 1 v. in-12. ..... 3 »
Musée de Versailles, 2e partie, 1 v. in-12... ..... 2 »
Musée de Versailles, 3e partie, 1 v. in-12 ..... 3 »
Palais de Trianon, 1 v. in-12.. » 50

M. Arago

Musée du Luxembourg, 1 v. in-12..... » 75

Conservation des antiquités grecques et romaines. — Conservation des antiquités orientales.

M. de Longpérier

Bronzes antiques, 1re partie, 1 v. in-12. ..... 1 »
Idem. 1 v. in-8..... 5 »

M. W. Frœhner

Colonne trajane, 1 v. in-8..... 5 »
Inscriptions grecques, 1 v. in-12 1 25
Idem. 1 v. in-8 5 »

M. L. Heuzey

Figurines antiques de terre cuite, t. I (Figurines orientales et des îles asiatiques, 1 v. in-12..... 1 »

M. Ant. Héron de Villefosse

Monuments de la Palestine, 1 v. in-12 (2e édition)..... » 50
Idem (Grand papier), 1 v. in-12. » 75

Conservation de la sculpture et des objets d'art du Moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes.

M. Barbet de Jouy

Sculpture Moyen âge et Renaissance, 1 v. in-12 ..... » 75
Musée des Souverains, 1 v. in-12..... 1 25
Musée des Souverains, 1 v. in-8 ..... 5 »
Gemmes et Joyaux, 1 v. in-8.. 5 »
Don Philippe Lenoir, 1 v. in-12 » 75
Idem. Grand papier in-12 .... 1 50

M. A. Sauzay

Ivoires, 1 v. in-12..... » 50
Idem. 1 v. in-8..... 5 »
Bois sculptés, 1 v. in-8..... 5 »
Idem. 1 v. in-8 ..... 5 »
Verreries, 1 vol. in-12..... » 75
Verreries, 1 v. in-8..... 5 »

M. le Comte Clément de Ris

Notice du Musée historique de Versailles, 1 vol. in-12.... » 75
Fers, cuivres, étains, 1 v. in-12 » 75
Faïences françaises 1 vol. in-12. » 75

M. Henry de Chenevières

Tableaux du Palais de Fontainebleau, 1 v. in-12..... » »

M. Alfred Darcel

Émaux et Orfèvrerie, 1 v. in-12. 2 »

Conservation des antiquités égyptiennes.

M. le Vicomte Emmanuel de Rougé

Notice sommaire, 1 v. in-12... 1 »
Monuments du rez-de-chaussée, 1 v. in-12..... 1 »

M. Th. Devéria

Manuscrits, 1 v. in-12..... 1 »

M. P. Pierret

Salle historique, 1 v. in-12.... 1 »

Conservation du Musée de Marine et d'Ethnographie.

M. l'amiral Pâris

Le Canal de Suez, 1 v. in-12.. » 75

Ces livrets sont en vente dans les salles des Musées nationaux.
On les trouve également aux IMPRIMERIES RÉUNIES, 58, *rue J.-J.-Rousseau.*

3917

SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
3 9088 00447205 6
nmaa NC27.F7P35n
v. 2 Notice des dessins, cartons, past